



VAN CONSENSUS NAAR CRISIS

Ambities en praktijken in en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1956-1977)¹

- Jolien Gijbels -

In 1977 vierde de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (KVS) zijn honderdjarig bestaan. Dat eeuwfeest refereerde aan het symbolische moment van 1877, toen het gezelschap van het Brusselse stadsbestuur een toelage verkreeg van 10.000 frank. Deze steun was het gevolg van het langdurige gelobby van Brusselse flaminganten als Julius Hoste voor een Vlaams theater in de sterk verfranste hoofdstad. Ook grepen de organisatoren terug naar de inhuldiging van de schouwburg in 1887, waarbij Leopold II de aanwezigen toesprak in het Nederlands. De ontstaansgeschiedenis van de ontvoogdingsstrijd deed op het eeuwfeest zodoende dienst als referentiepunt om de noodzakelijkheid van het voortbestaan van de KVS te beklemtonen. De algemene balans was echter veeleer negatief. Een nieuwe toekomstvisie ontbrak. Dat was ook de critici niet ontgaan. Theaterrecensent Carlos Tindemans uitte zijn ongenoegen naar aanleiding van het huldeboek in 1977 : "Blijkbaar is het blote feit dat de KVS het honderd jaar heeft volgehouden voldoende om de maanzieke nostalgie van een cultureel bolwerk te verantwoorden"².



I. Inleiding

In 1977 stond de KVS er op financieel vlak slecht voor. De onrustbarende lage bezoekersaantallen en de beperkte geldelijke middelen vormden een nooit aflatende bekommernis voor de toenmalige artistieke directeur Nand Buyl en de zakelijke leider Koen De Ruyter. Verschillende Vlaamse journalisten namen daarnaast een cynische houding aan tegenover de prestaties van het gezelschap, wat de reputatie van de KVS in negatieve zin beïnvloedde. Een of twee decennia eerder was er van een crisis nog geen sprake. Nochtans verschilden de theateropvoeringen in die jaren in weinig van het theater dat in de jaren zeventig werd gebracht.

In dit artikel wordt getracht de veranderende positie van de KVS in Vlaanderen te verklaren door een beeld te schetsen van de KVS in zijn ruimere context in de periode 1956-1977. Daarbij wordt zowel de ambities van het gezelschap, de alledaagse werking als de receptie door de critici belicht. Zo kan deze bijdrage een belangrijke lacune in de bestaande historiografie over de Brusselse schouwburg vullen.

In tegenstelling tot de overige Vlaamse schouwburgen in Antwerpen en Gent beschikt de KVS tot op heden immers niet over een instellingsgeschiedenis – het onkritische huldeboek van 1977 buiten beschouwing gelaten¹. De masterproef van Sara Arnauts vormt de enige specifieke studie van de schouwburg in de tweede helft van de twintigste eeuw. Haar conclusies geven echter geen blijk van een kritische houding ten opzichte van de bronnen. Ondanks de grote hoeveelheid empirisch onderzoek die ze heeft gedaan, kwam Arnauts tot een eenzijdig beeld van het directeurschap van Victor De Ruyter (1956-1972) en de werking van de schouwburg, waarbij de ruimere theatercontext haast volledig ontbrak⁴. Kleine bijdragen over de KVS waren daarnaast meestal kort en soms oppervlakkig. Ze focusten bijna exclusief op de ontstaansperiode in de negentiende eeuw. Daarbij lag de nadruk vooral op de betekenis van het Vlaamse theaterhuis met betrekking tot de lange politieke ‘strijd’ van Brusselse flaminganten als Julius Hoste om een Vlaams theater te bekomen in Brussel⁵.

De beperkingen van deze stichtingsmythe zijn duidelijk : een beroepsgezelschap kan

1. Dit artikel is gebaseerd op het onderzoek dat ik voor mijn masterproef verrichte : JOLIEN GIBELS, *“Eigen kunst is eigen leven.” Vernieuwing en traditie in en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg (1956-1977)*, masterscriptie, KU Leuven, 2013. Met dank aan Jo Tollebeek voor zijn begeleiding bij de masterproef en het bijschaven van dit artikel. Ook dank ik Wietse Marievoet voor zijn opmerkingen bij het nalezen en de medewerkers van het Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB) voor hun vriendelijke hulp bij het opzoekwerk. 2. CARLOS TINDEMANS, “100 jaar K.V.S.”, in *Ons Erfdeel*, nr. 21, 1978 (2), p. 283-284. 3. HUGO MEERT, *Open doek. Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg. 100 jaar KVS, Brussel, 1977*; JAAK VAN SCHOOR, *Een huis voor Vlaanderen. Honderd jaar Nederlands beroepstoneel te Gent*, Gent, 1972; TOON BROUWERS e.a. (red.), *Tussen de dronkaard en het kouwe kind. 150 jaar Nationaal Tooneel, KNS, Het Toneelhuis*, Gent, 2003; PATRICK ALLEGAERT & EVELYNE COUSSENS (red.), *De speler en de strop. Tweehonderd jaar theater in Gent*, Gent, 2005. 4. SARA ARNAUTS, *De KVS onder directeurschap van Vik De Ruyter (1956-1972)*, masterscriptie, Universiteit Antwerpen, 2009. 5. JOZEF DE VOS, “Honderd jaar Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel”, in *Ons Erfdeel*, nr. 20, 1977 (5), p. 749-757; HUGO MEERT, *Open doek...*, p. 15-74;



niet worden herleid tot een onmisbaar Vlaams bolwerk. Deze bijdrage stelt dit beeld bij door de blik ook op de andere ambities van het gezelschap te richten. Dit gebeurt aan de hand van origineel archiefonderzoek in het Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel (AMVB). De geraadpleegde bronnen betreffen vooral brieven en in mindere mate documentatie van aparte producties of bijzondere plechtigheden.

Tegelijkertijd ligt het in de bedoeling inzicht te verschaffen in de bredere Brusselse en Vlaamse theatercontext. Over het naoorlogse theaterlandschap bestaan er heel wat studies, zij het veelal bijdragen die zijn toegespitst op specifieke ontwikkelingen zoals het opkomen in de theaterwereld vanaf 1968 met de opkomst van nieuwe gezelschappen die onder de noemer politiek theater of vormingstheater vallen⁶. Enkele oudere standaardwerken schetsen de grote lijnen van het theaterwezen, zonder veel diepgang en bijwijlen erg normatief⁷. Daarnaast bestaan er over het Vlaamse

theaterbeleid vanaf de jaren zestig een aantal waardevolle studies⁸.

Een tekortkoming in de bestaande theaterhistoriografie vormt echter het gebrek aan empirisch onderzoek naar de interactie tussen de verschillende Vlaamse en Brusselse theatergezelschappen en naar het Belgische theaterleven in brede zin. Deze bijdrage concentreert zich ook op de relaties tussen de KVS en andere theaters, weliswaar altijd met het oog op het wel en wee van de KVS. Daarnaast wordt het maatschappelijke draagvlak van de KVS onderzocht aan de hand van een receptieluik. Daarvoor komen een aantal brieven van toeschouwers en krantenartikelen in aanmerking. Verder steunt dit onderdeel van het onderzoek op de berichtgeving in drie culturele tijdschriften van 1956 tot 1977. Enerzijds viel de keuze op twee culturele tijdschriften die regelmatig seizoenoverzichten of theater-nieuwtjes meedeelden, het liberale tijdschrift *De Vlaamse Gids* en het katholieke

SABINE PARMENTIER, *Vereniging en identiteit. De opbouw van een Nederlandstalig sociaal-cultureel netwerk te Brussel (1960-1986)*, Brussel, 1988, p. 178-179; PATRICIA QUINTENS (red.), *Toneel en theaterleven te Brussel na 1830*, Brussel, 1993, p. 37-40; JOHAN THIELEMANS, "De KVS een monument van belang", in DANIEL BUYLE, DANNY VILEYN & MIA VERSTRAETE (red.), *Brussel. Vlaamse en kosmopolitische hoofdstad*, Brussel, 2006, p. 95-97. **6.** Zie onder meer LUK VAN DEN DRIES, "Première van *Mistero Buffo* in De Munt", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden. Tien eeuwen drama en theater in Nederland en Vlaanderen*, Amsterdam, 1996, p. 768-775; FRANS REDANT & JAAK VAN SCHOOR (red.), *Twintig jaar politiek theater in Vlaanderen (1965-1985). Aspecten en tendensen*, Antwerpen, 2001; SOPHIE DE SOMERE, *Strijdcultuur en strijdtheater. Een cultuurhistorische studie van het politiek theater in Nederland en Vlaanderen in de jaren 70*, lic.verh., Universiteit Gent, 2005. **7.** ALFONS VAN IMPE, *Over toneel. Vlaamse kroniek van het komediantendom*, Tielt, 1978; DAAN BAUWENS, *Kan iemand ons vermaken? Dokumentaire over teater en samenleving in Vlaanderen*, Gent, 1980. **8.** Met name Wim De Pauw heeft veel gepubliceerd over het Vlaamse cultuurbeleid: WIM DE PAUW, "Evolutie van het Vlaamse theaterbeleid te Brussel (1965-1997). Groeiende openheid met behoud van de eigen identiteit", in ELS WITTE & ANN MARES (red.), *Twintig jaar onderzoek over Brussel*, (Brusselse thema's 6), Brussel, 1998, p. 113-154; WIM DE PAUW, HERMAN SELLESLAGHS & JOHAN SWINNEN, *Memorie. Anatomie van een cultuurbeleid (1961-2005)*, Antwerpen, 2005; WIM DE PAUW, *Minister dixit. Een geschiedenis van het Vlaamse cultuurbeleid*, Antwerpen, 2005; ID., *Absoluut modern. Cultuur en beleid in Vlaanderen*, Brussel, 2007.



blad *Kultuurleven*. Anderzijds spitste het onderzoek zich toe op het katholieke culturele tijdschrift *Streven*, omdat de prominente en kritische theaterrecensent Carlos Tindemans hierin vanaf de jaren zestig regelmatig publiceerde over de toneelopvoeringen in de schouwburgen.

Eerst worden de theatercontext van de jaren vijftig en de plaats van de KVS daarin geschetst, waarna de aandacht uitgaat naar de werking van het theatergezelschap met betrekking tot de kernpunten van het artistieke beleid van directeur Victor De Ruyter vanaf 1956 tot 1972. In eerste instantie wordt nagegaan hoe De Ruyter het Vlaamse profiel van het gezelschap trachtte te benadrukken. Vervolgens wordt een beeld geschetst van de KVS in het theaterlandschap aan de hand van twee grote ambities van De Ruyter : professionalisering en internationalisering. Ook de dagelijkse realiteit van de acteurs en medewerkers binnen het schouwburgleven komt aan bod. Ten slotte wordt ingegaan op de ontwikkelingen in de jaren 1960, toen andere opvattingen over de functie van toneel groeiden en de (stads)schouwburgen meer en meer de reputatie van burgerlijke oubollige instellingen kregen.

II. Het theaterbedrijf in de jaren vijftig

In 1956 nam de eenenvijftigjarige De Ruyter het directeursambt van de KVS op. Hij werd

op 13 mei van dat jaar in een geheime gemeenteraadszitting benoemd door het liberale stadsbestuur van Brussel. Net zoals zijn voorgangers was De Ruyter lid van de liberale partij en liberale verenigingen zoals het Vlaamsgezinde Willemsfonds. Sinds het ontstaan van de KVS aan het einde van de negentiende eeuw bestond er immers een nauwe band tussen de schouwburg en de Brusselse liberale partij⁹. Daarnaast had hij dankzij voorgaande functies veel contacten gelegd die hem bij zijn directeurschap van pas zouden komen. Vóór de oorlog had hij als journalist bij *De Nieuwe Gazet* en *Het Laatste Nieuws* gewerkt en mede de redactie van het theaterweekblad *Tooneel en Het Antwerpsche Toneel* verzorgd¹⁰. Op vlak van theater had De Ruyter vooral naam gemaakt als eerste directeur van het Nationaal Toneel in Antwerpen. Deze theaterstructuur vormde een wezenlijk onderdeel van het gesubsidieerde theaterbestel dat na de oorlog tot stand kwam. De eerste stap was gezet met het regentbesluit van 19 september 1945. Onder de naam *Théâtre National de Belgique* - *Nationaal Toneel van België* kregen toen twee theatergezelschappen een nationale opdracht : aan Vlaamse zijde de Koninklijke Nederlandse Schouwburg (KNS) in Antwerpen en aan Franstalige zijde het rondreizende gezelschap *Les Comédiens Routiers*. Zij moesten met regelmaat hoogstaande opvoeringen over heel het land uitdragen.

De theaterregeling vormde met andere woorden de eerste duidelijke aanzet van

9. SARA ARNAUTS, *De KVS onder directeurschap van Vik De Ruyter...*, p. 29-31. 10. Leen Thielemans behandelt de evolutie van *Het Tooneel en Het Antwerpsch Tooneel* van een prominent weekblad in 1915 naar een afgeleefd verschijnsel dat blind bleef voor de theaterrevoluties en uiteindelijk in 1970 ter ziele ging : LEEN THIELEMANS, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945. Analyse van Vlaamse theatertijdschriften*, lic.verh., Vrije Universiteit Brussel, 1985, p. 98-116.



De schouwburgconstructie van de KVS van architect Jan Baes was in 1887 erg vooruitstrevend. Via de vier brede balkons aan de zijgevels konden de toeschouwers in geval van nood het gebouw snel verlaten. Vooraan boven de ingang pronkten borstbeelden van Willem Ogier, Joost van den Vondel en Pieter Langendijk. (Foto Letterenhuis, Antwerpen)





overheidswege tot de professionalisering van het theater. Het Nationaal Toneel diende de maatschappelijke status en beroepsontwikkeling van de acteurs te bevorderen. In 1946 werd daarom de Studio (van het Nationaal Toneel) opgericht en ondergebracht bij het Nationaal Toneel. In tegenstelling tot de bestaande opleidingen aan de conservatoria in Gent, Brussel en Antwerpen en het theateronderricht aan de Gentse Toneelschool (1911-1959) die voornamelijk voorzagen in avond- en weekendonderwijs, bood de Studio een voltijdse en brede theaterscholing. Gestoeld op de principes van de bezieler van de opleiding Herman Teirlinck, werden de acteurs getraind in de 'vier culturen': de cultuur van het lichaam, de cultuur van de stem, de algemene cultuur en de cultuur van het spel. De Vlaamse schouwburgen, die tot de Tweede Wereldoorlog nog veelal bestonden uit onopgeleide leden, kregen al snel te maken met deze eerste lichte jonge acteurs¹¹.

Het nieuwe theaterbestel bleef, weliswaar met enkele aanpassingen, ook in de decennia na 1945 in voege. Voor de andere Vlaamse gezelschappen was deze regeling uitermate ongunstig. In Gent werd het stadsgezelschap opgedoekt ten voordele van de KNS, die de taak had het podium om de drie weken met prestigestukken van hoge kwaliteit te bespelen. Het zou tot 1965 duren vooraleer de stad met het Nederlands Toneel Gent (NTG) weer een gezelschap onder zijn vleugels nam.

Bij deze ontwikkelingen had De Ruyter zelf ook een grote rol gespeeld. Als directeur van de KNS in de eerste jaren na de bezetting had hij succesrijke onderhandelingen gevoerd met het Gentse stadsbestuur om dit gezelschap te ontbinden ten voordele van het Antwerpse. Maar later, als directeur van de Brusselse schouwburg, verzette hij zich met alle diplomatieke middelen tegen het monopolie van de KNS. Als enige Vlaamse tegenhanger van de KNS was ook de positie van de KVS marginaal. Niet alleen kon het gezelschap van de hoofdstad zich niet beroepen op de symbolische functie van Nationaal Toneel, ook moest het lijdzaam toekijken hoe de KNS het grootste deel van de subsidiepot binnenhaalde. De subsidieregeling van 14 september 1954, die tien jaar in werking zou blijven, voorzag het Nationaal Toneel van 77 % van de geldelijke steun, terwijl de KVS het met 16 % moest stellen¹².

Vóór het aantreden van De Ruyter kampte de KVS bovendien met grote geldtekorten en een slechte artistieke reputatie. Onder het directeurschap van Louis De Bruyn stond het gezelschap bekend om zijn ondermaatse producties en de lage publieksopkomst¹³. Daarbovenop verwoestte een brand de statige schouwburg in het rampjaar 1955. Toen De Ruyter kort daarna naar voren trad, beloofde hij verandering op alle vlakken: een modern uitgeruste schouwburg, kwaliteitsvolle opvoeringen en een omvangrijk Vlaams publiek. Ondanks de goede voornemens bleken vooral

11. TOON BROUWERS, "De 'Studio' van Herman Teirlinck gaat van start", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden...*, p. 660-663. 12. ALFONS VAN IMPE, *Over toneel...*, p. 297-300. 13. E.V.C., "De hernieuwing van het bestuur in de Kon. Vlaamse Schouwburg. Een belangrijke beslissing voor het Vlaamse cultureel gezag van de hoofdstad", in *Het Volk*, 26.1.1954 (AMVB, KVS-Archief, nr. 88); ALFONS VAN IMPE, *Over toneel...*, p. 318.



de eerste jaren onder zijn directeurschap een zware opgave. Van 1956 tot 1958, totdat de schouwburg in de Lakensestraat was gerenoveerd, gingen de voorstellingen door in de kleinere Beursschouwburg. Decors en kostuums waren bij de brand eveneens vernietigd. De aanhoudende financiële tekorten dwongen De Ruyter ertoe om regelmatig meer middelen te vragen bij het stadsbestuur en de hogere instanties. Eind 1958 was de situatie zo slecht dat De Ruyter zonder extra steun niet meer in staat was om de lonen van de leden van het gezelschap uit te betalen¹⁴.

Omwille van de financiële kopzorgen zag De Ruyter enkel toekomst in een doorgedreven commerciële programmatie. Een productie moest in de eerste plaats voldoende geld opbrengen. Voor risico's was er tijd noch geld. Het gevolg was een inconsistent repertoire 'voor elk wat wils' dat potentieel veel toeschouwers konden opleveren. Wie die KVS-bezoekers precies waren en hoe het toneelbezoek evolueerde in de jaren vijftig en zestig moet verder onderzoek uitwijzen. Vóór het publieksonderzoek van Fred Bellefroid in 1971 zijn er immers geen studies uitgevoerd naar de achtergrond en toneelvoorkeuren van de toeschouwers. De Ruyter zelf meende wel een beeld te hebben van het KVS-publiek. Hij stemde het repertoire af op een katholieke en

Vlaamse doelgroep, afkomstig uit Brussel en de omliggende gemeenten¹⁵.

De directeur, die ingestuurde werken nalaat op bruikbaarheid, had ook een duidelijke idee van de succesvolle ingrediënten van een toneelstuk : felle dramatische actie, intriges en logische plots kregen de voorkeur. Maar De Ruyter koos ook voor ongenueanceerde blijspelen met herkenbare personages. Een veelgebruikte strategie was de overname van successtukken die in binnen- en buitenland door andere gezelschappen waren opgevoerd. Vooral Angelsaksische komedies die in Londen en Broadway de revue waren gepasseerd, kregen een vaste plaats op het podium van de KVS. Ook op andere manieren mikte De Ruyter op een breed publiek. Zo kwam het KVS-gezelschap al in 1957 op de proppen met jeugdvoorstellingen voor scholieren – een langetermijnstrategie – om jongeren van jongs af vertrouwd te maken met het theater. Ten slotte was de wervingskracht van de acteurs niet te onderschatten. Publieksliefelingen als Nand Buyl en Chris Lomme werden voortdurend gecast om de zalen te vullen¹⁶.

De jaren vijftig waren al bij al een weinig vernieuwende periode voor de theaterpraktijk. Het 'elk wat wils'-repertoire van de KVS weerspiegelde de situatie in de grote theaters in West-Europa en het Amerikaanse

¹⁴. Victor De Ruyter aan minister van Openbaar Onderwijs Leo Collard, 26.2.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2); Victor De Ruyter aan Frans Van Cauwelaert, 2.10.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 5). ¹⁵. Victor De Ruyter aan minister van Openbaar Onderwijs Leo Collard, 26.2.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2); Victor De Ruyter aan de leden van het bestuur van ACW Hoeilaart, 22.10.1961 (AMVB, KVS-Archief, nr. 11); Bert Parloor aan Victor De Ruyter, 7.10.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 41); FRED BELLEFROID, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg – Brussel. Sociologische studie betreffende de samenstelling van zijn publiek*, Brussel, 1971. ¹⁶. Victor De Ruyter aan Robert Thomas, 15.9.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 409); Victor De Ruyter aan Eugénie Willems, 30.5.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 409).



Broadway¹⁷. De schouwburgen richtten zich op een traditioneel publiek, dat zich tevreden stelde met een mengelmoes van klassieke, dramatische en komische stukken die gemakkelijk verteerbaar waren. Alleen in de marge van het officiële theatergebeuren gebeurden er al eens experimenten. In de jaren vijftig kwamen de kamertonelen op verschillende plaatsen in Europa op als alternatief voor de vertrouwde schouwburgformule. In Vlaanderen ging het vooral om jonge afgestudeerden van de Studio die geen werk vonden in de twee grote gezelschappen. Op zolders, in kelders en kleine kamers experimenteerden ze met nieuw materiaal van onder meer Jean-Paul Sartre, Eugène Ionesco en Arthur Adamov – de avant-gardistische auteurs van die tijd. Ook Vlaamse auteurs als Piet Sterckx en Tone Brulin konden er hun experimentele teksten geregeld kwijt. Deze vernieuwingen sijpelden echter slechts langzaam door naar het bestaande officiële theaterbestel¹⁸.

In de schouwburgen en de Studio bleef het ideaal van het gemeenschapstheater domineren. De idee was dat een grote groep acteurs de toeschouwers door hun toneelspel

in collectieve vervoering kon brengen om zodoende hun gemeenschapsgevoel te versterken. Vooral Teirlinck was sinds het interbellum een groot bezieler van deze gemeenschapskunst. Onder zijn impuls werd het de grondslag voor de theateropleiding van de Studio. De training van de acteurs vormde het belangrijkste onderdeel van de opleiding. Volgens hem was het noodzakelijk dat de acteurs speelden in functie van het monumentale geheel. De personages dienden te worden geabstraheerd, zodat de algemene menselijkheid van de voorstelling werd benadrukt. Alleen op deze manier kon theater als een monumentaal geheel inwerken op de toeschouwers die in het dagelijkse leven op verschillende vlakken – gaande van hun geloof tot hun afkomst – van elkaar verschilden. Vanuit het gemeenschapsideaal deden de grote stadstheaters dienst als vertegenwoordigers van een groot collectief. De schouwburgdirecteuren van de KVS en KNS beschouwden het dan ook als hun taak om een zo breed mogelijk publiek aan te spreken. Met moderne of dubbelzinnige theaterteksten liep de KVS enkel het risico sommige trouwe theaterbezoekers voor het hoofd te stoten¹⁹.

17. BROOKS McNAMARA, "Broadway : A Theatre's Historian Perspective", in *The Drama Review*, 45, 2001 (4), p. 126; JOHN BULL, "The Establishment of Mainstream Theatre, 1946-1979", in *The Cambridge History of British Theatre*, Cambridge, 2004, p. 331. 18. Voor meer informatie over de verschillende kamertonelen in Vlaanderen, zie : Mia De Belder-Sarens, "Kamertoneel in Vlaanderen", in *Jaarboek van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Rhetorica De Fontein te Gent*, Gent, 1965, p. 141-191; MARIANNE VAN KERKHOVEN, *De vernieuwing in theaterbedrijf en theatergebeuren in Zuid-Nederland tussen 1950 en 1960*, lic.verh., Vrije Universiteit Brussel, 1968; LEEN VERSTRAELE, "Het Nederlands Kamertoneel te Antwerpen speelt Piet Sterckx' *De Verdwaalde plant*", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden...*, p. 686-693; HUGO MEERT, FRANS REDANT & JAAK VAN SCHOOR, *Op zolders, in kamers en in kelders. De kamertoneelbeweging in de jaren '50*, Antwerpen, 2000; LUK VAN DEN DRIES, "Het Vlaamse theater in de jaren vijftig", in KEVIN ABSILLIS & KATRIEN JACOBS (red.), *Van Hugo Claus tot hoelahoep. Vlaanderen in beweging 1950-1960*, Antwerpen, 2007, p. 205-219. 19. TOON BROUWERS, "Het Nationaal Toneel", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden...* p. 156-157; JAAK VAN SCHOOR, *Herman Teirlinck* (Kritisch Theater Lexicon), Brussel, 1997, p. 26-27.



Directeur Victor De Ruyter circa 1950. (Foto Letterenhuis, Antwerpen)





Het commerciële beleid van de KVS wierp vruchten af. In tegenstelling tot de crisissituatie op het einde van de jaren vijftig hield de decenniumwissel een bloeiperiode in voor de schouwburg, ook al bleven financiële zorgen het beleid van De Ruyter bepalen. Zowel de Brusselse gemeenteraadsverslagen als het discours in persartikels en de correspondentie tussen De Ruyter en derden wijzen op een grotere publieksopkomst omstreeks 1960. In het toneelseizoen van het jaar 1959 was het gemiddelde toneelbezoek naar verluidt met 40% gestegen in vergelijking met het aantal toeschouwers in 1958²⁰. Zelfs Carlos Tindemans, die rond 1960 als scherpzinnige theatercriticus naar voren trad in *Streven* en *De Standaard*, erkende het succes van de KVS-voorstellingen als gevolg van De Ruyters “ondernemingslust” als “ongewoon begaafd public relations officer”²¹. De grotere publieksopkomst van de KVS in de jaren zestig was echter niet alleen te danken aan de commerciële strategieën. In tegenstelling tot de slechte reputatie van de KVS op het einde van De Ruyters directeurschap bestond er vóór 1968 in Vlaanderen een consensus over het belang van de KVS als een cultureel toevluchtsoord voor Vlamingen. Omwille van zijn rol in de Vlaamse ontvoogding werd die door De Ruyter, de Vlaamse cultuurministers, journalisten en toeschouwers gezien als een noodzakelijk goed in Brussel. Het commerciële beleid en de toename van

de bezoekersaantallen versterkten deze eensgezindheid. Het toonde aan dat Vlaams theater leefbaar was in Brussel.

III. De KVS als ontmoetingsplaats voor Vlamingen

De KVS vervulde vanaf het begin van zijn geschiedenis een politieke betekenis. Brusselse flaminganten als de liberaal Julius Hoste hadden op het einde van de negentiende eeuw met politieke middelen geijverd voor een Vlaams referentiepunt dat weerwerk kon bieden tegen de Franstalige invloeden in de hoofdstad²². In de twintigste eeuw won het theatergezelschap aan belang omdat de Vlamingen een steeds kleinere groep uitmaakten in Brussel. Ook de nationale overheid zag dat in en ging over tot de uitbouw van een cultureel beleid om de Vlaamse cultuur te versterken. Waar de negentiende-eeuwse stichters nog vooral in het lokale verenigingsleven actief waren, werd de KVS als Vlaams symbool in de jaren zestig de inzet van een doelgericht cultuurbeleid.

Jarenlang waren christendemocratische ministers (CVP'ers) bevoegd voor cultuur. De eerste minister met een expliciet culturele bevoegdheid was Renaat Van Elslande in 1961. Van Elslande en zijn opvolger Frans Van Mechelen zouden inzetten op

²⁰. Bert Parloor aan Victor De Ruyter, 7.10.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 41); SARA ARNAUTS, *De KVS onder directeurschap van Vik De Ruyter...*, p. 31. ²¹. CARLOS TINDEMANS, “Toneel in Vlaanderen”, in *Streven. Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, nr. 18, 1965 (12), p. 1077.

²². Zie over de totstandkoming van de schouwburg: ELIANE GUBIN, “Le théâtre Flamand à Bruxelles (1860-1880)”, in *Cahiers Bruxellois*, nr. 10, 1965 (1), p. 38-83; Id., *Bruxelles au XIX^e siècle. Berceau d'un flamingantisme démocratique (1840-1873)*, – Collection Histoire Pro Civitate 56, Brussel, 1979; JIMMY KOPPEN, “De KVS : een politieke of culturele actor ? Enkele beschouwingen van een historicus”, in MARIET CALSIUS, JIMMY KOPPEN & PATRICIA QUINTENS (red.), *Ruimte & spel. In en rond de Koninklijke Vlaamse Schouwburg*, Brussel, 2007, p. 59-75.



de democratisering van de cultuur en cultuurspreiding. Dat leek noodzakelijk in het licht van het rapport van de Studiegroep voor Cultuurbetereiding in 1963. De resultaten van het rapport over de culturele situatie in Vlaanderen waren allesbehalve rooskleurig : een gebrekkige kennis van het Algemeen Nederlands, een gemis aan “beschaafde” omgangsvormen – “boersheid” – en een arm cultureel klimaat. Met deze vaststellingen in het achterhoofd zou Van Elslande investeren in de oprichting van culturele centra en trachtte hij ook de bestaande infrastructuur te handhaven. Brussel was een ankerpunt in dat cultuurbeleid. Door de gestage verfransing was het voor Van Elslande en Van Mechelen uiterst belangrijk om er ontmoetingsplaatsen voor Vlamingen te creëren²³.

De Ruyter zag net als Van Elslande een toekomst in de uitbreiding van de Vlaamse aanwezigheid in Brussel. Daarom zou hij – ook uit eigenbelang – vanaf 1960 herhaaldelijk pleiten voor een tweede plateau van de KVS, waar het KVS-gezelschap samen met andere toneelgroepen – gastgezelschappen, avant-gardetheater of amateurgroepen – het podium zou bespelen. Het gebrek aan een financiële basis verhinderde de verdere ontwikkeling van de plannen. In plaats daarvan zorgde Van Elslande voor de heropening van de Beursschouwburg in 1965 als een receptieve schouwburg voor allerlei toneelgroepen die er een voorstelling wilden brengen. De Ruyter

sprak zich gunstig uit over het initiatief, maar bleef op zijn honger zitten wat betreft zijn eigen plannen. Kort nadien, toen bleek dat het eerste werkingsjaar van de Beursschouwburg met veel organisatorische moeilijkheden gepaard ging, zou hij opnieuw pleiten voor een tweede platform, ook ditmaal zonder gevolg²⁴.

Toch was De Ruyters handelen ook voor een groot deel gemotiveerd door een verlangen naar meer Vlaamse cultuur in Brussel. Dat blijkt uit een brief aan de Kortrijkse advocaat Guido Van Gheluwe over de oprichting van een Vlaamse club : “Ik bedoel dat in de hoofdstad een soort Vlaamse wijk zou moeten groeien en het embryo daarvan is sinds lang aanwezig. Als we beginnen bij het Vlaams huis [sic. Bedoeld wordt een specifiek Vlaamsgezind café] bij de Beurs, de Beursschouwburg, en we komen naar het Noordstation toe vinden we in de Emile Jacquemainlaan *De Standaard* en *Het Laatste Nieuws*, en in de Lakensestraat eindelijk de Vlaamse schouwburg”²⁵.

De profilering van de KVS als een Vlaams theater bleek ook uit de didactische functie van het opgevoerde theater. De acteurs moesten door middel van een verzorgd taalgebruik het goede voorbeeld tonen. De KVS was volgens De Ruyter van wezenlijk belang in de ontvoogding van het Vlaamse publiek, omdat de “Vlaamse strijd” een “taalstrijd”

23. WIM DE PAUW, *Absoluut modern...*, p. 22-24, p. 44. 24. Victor De Ruyter aan A. Maertens, 23.9.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 7); Victor De Ruyter aan A. de Clerck, 19.8.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 15); Huldetekst van de hand van Victor De Ruyter ter gelegenheid van de opengestelde Beursschouwburg, [1965] (AMVB, KVS-Archief, nr. 15). 25. Victor De Ruyter aan Guido Van Gheluwe, 22.6.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 15).



was. Dialecten waren uit den boze. Brusselse of Vlaamse taalvarianten zouden enkel de Vlaamse minderwaardigheid versterken, aldus De Ruyter²⁶. Het kwam er voor hem concreet op aan om het taalgebruik te baseren op de gesproken taal in Nederland. Alleen zo zou uit de “platte dialectische uitspraak” in Vlaanderen een “beschaafde” taal ontstaan. Bovendien was het voor De Ruyter belangrijk dat Vlamingen en Nederlanders op cultureel vlak naar elkaar zouden toegroeien. In het andere geval, als men zich zou distantiëren van de noorderburen, dreigde het gevaar dat de Vlamingen door hun isolatie zouden “neerploffen in de Franse schoot”²⁷.

Journalisten en trouwe abonnees hechtten dezelfde waarde aan het Vlaamse theater. Dat bleek uit recensies en brieven naar aanleiding van een aantal voorstellingen. In eerste instantie vormde de taal een grote bekommernis. In de krant werd de lezer er bijvoorbeeld attent op gemaakt dat de acteurs een “beschaafd” taalgebruik hanteerden²⁸. Maar vooral uit klachtenbrieven van toeschouwers bleek de bekommernis om de manier van spreken of het woordgebruik. Zo bestond er ontevredenheid over een Franse uitspraak van bepaalde woorden als frank of

een te “Hollandse” tongval. Een KVS-bezoeker bracht aan dat de acteurs niet te snel mochten spreken, omdat het grote publiek “nog niet zo heel ver staat met zijn beschaafdheid”. Ook de Vereniging voor Beschaafde Omgangstaal tikte het gezelschap op de vingers bij onfatsoenlijk taalgebruik. Omwille van de opvoedende rol van de KVS was taalprecisie een *must*²⁹.

Een andere bekommernis voor de Vlaamse pers vormde de Vlaamse invulling van het repertoire. In de eerste jaren onder De Ruyter heerste er een optimistische sfeer in de Vlaamse pers omwille van de bloei van de Vlaamse toneelschrijfkunst. Een aantal jonge auteurs, onder wie Piet Sterckx en Tone Brulin, was op hetzelfde moment actief met het schrijven van toneelteksten³⁰. Daarvan kregen sommige stukken een kans op de kleine podia van de kamertonelen. Maar ook De Ruyter had in het begin van zijn ambtsperiode aangekondigd zoveel mogelijk Vlaamse KVS-stukken te zullen brengen, zeker bij bijzondere gelegenheden als Pasen en Kerstmis. Ook maakte hij bekend dat hij jong talent wilde aanmoedigen door ieder jaar enkele recente stukken te programmeren³¹. Dergelijke Vlaamse creaties, zoals *Nu het*

26. Victor De Ruyter aan Roger Limbourg, 3.10.1958 (AMVB, KVS-Archief, nr. 3); Victor De Ruyter aan Karel Aerts, 18.2. 1967 (AMVB, KVS-Archief, nr. 18). 27. VICTOR DE RUYTER, “Je-jij en ge-gij”, in *De Vlaamse Gids*, nr. 52, 1968 (7), p. 13-14; Toespraak van Victor De Ruyter op het KVS-festival in 1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 548). 28. PAUL VAN MORCKHOVEN, “Claus’ *Suiker* in KVS Brussel. Marguerite Gauthier in sfeer van Zola”, in *De Standaard*, 26.4.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1066). 29. S. J. Ligot aan Victor De Ruyter, 18.10.1956 (AMVB, KVS-Archief, nr. 36); Roger Limbourg aan Victor De Ruyter, 1.10.1958 (AMVB, KVS-Archief, nr. 408); Jo Dejaeger-Wolff aan Victor De Ruyter, 31.8.1961 (AMVB, KVS-Archief, nr. 39). 30. TONE BRULIN, *Luchtmens (De kartonnen neus). De cahiers van een schizofreen theatermaker*, Antwerpen, 2002; VIC ANCIÉUX, TONE BRULIN, JAAK VAN SCHOOR, *Tone Brulin. Een uitzonderlijk theaterleven*, – Unesco cahier 2, Antwerpen, 2002. 31. BEN LINDEKENS, “Grootse vooruitzichten voor de Koninklijke Vlaamse Schouwburg te Brussel”, in *Het rijk der vrouw*, 13.9.1956, p. 15 (AMVB, KVS-Archief, nr. 88); Victor De Ruyter aan Pol Selens, 17.12.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1); Victor De Ruyter aan Andries Poppe, 23.11.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 408).



Onder het bewind van Victor De Ruyter zou het blijspel een vaste waarde worden. Dat leverde de KVS lang de reputatie van boulevardtheater op. In de populaire komedie Boeing boeing speelden onder meer Jef Demedts (links), Nand Buyl (midden) en Chris Lomme (rechts) de grote rollen. (Foto Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)



dorp niet meer bestaat (1956) van Brulin, werden door de Vlaamse pers bewierookt. In *De Standaard* loofde de toneelcriticus het prijzenswaardig initiatief van De Ruyter om jong Vlaams toneel een kans te geven. In *Het Volk* was de recensent van dienst zeer gelukkig met “de revelatie van een flink Vlaams werk”³².

Die tevredenheid helde over naar bezorgdheid en ergernis vanaf het begin van de jaren zestig. De voorheen bejubelde Vlaamse talenten lieten het afweten. Daar kwam nog bij dat de schouwburgen een schijnbaar onverschillige houding vertoonden tegenover de auteurs van eigen bodem. Weinig modern Vlaams materiaal maakte kans op een heuse schouwburgvertoning. Het was voor de theaterdirecteuren namelijk niet gemakkelijk om ieder toneelseizoen opnieuw een aantal Vlaamse stukken te vinden die geschikt waren voor een schouwburgvertoning. Om pragmatische redenen was het repertoire van het KVS-gezelschap veeleer gericht op wat er in het buitenland werd geprogrammeerd. In de praktijk ging het voornamelijk om de overname van Angelsaksische en in mindere mate ook Franse toneelstukken³³.

De kritiek van journalisten was echter niet zozeer gericht op de opvoering van buitenlandse toneelstukken, als wel op de afwezigheid van voldoende Vlaams materiaal

op de KVS-planken. Met ingang van het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964 werden de schouwburgen van overheidswege meer onder druk gezet om het repertoire in te kleuren met stukken van Vlaamse auteurs. Tijdens ieder toneelseizoen hoorden vier stukken van Beneluxoorsprong op de planken te komen, waarvan zeker twee van de hand van Vlaamse auteurs³⁴.

De nieuwe regeling zette De Ruyter voor het blok. Het impliceerde dat een wezenlijk deel van zijn artistiek beleid, de programmatie van buitenlandse successtukken, onder druk kwam te staan. Al in het eerste werkingjaar kon de KVS omwille van praktische redenen niet voldoen aan de voorwaarden. Een van de geplande Belgische stukken; *Het huwelijk van juffrouw Beulemans*, werd onvoldoende bevonden om er een geslaagde productie van te maken³⁵. De Vlaamse pers zag in dat verzuim echter het bewijs dat de schouwburgen de recente toneelschrijfkunst verloochenden. Toneelcriticus Paul Van Morckhoven wees de nalatige schouwburgdirecteuren – want ook de KNS ging voorbij aan de regeling – op hun plicht ten aanzien van de belastingbetalers. Hij meende dat de directeuren hun lesje wel zouden leren mits een verdiende bestraffing van overheidswege. Ook recensent Frans Cools stak zijn teleurstelling niet onder stoelen of banken. Dat er een Koninklijk Besluit voor nodig was om directies te dwingen

32. “Kreatie van *Nu het dorp niet meer bestaat* van Tone Brulin, in het K.V.S.”, in *De Standaard*, 5.11.1956 (AMVB, KVS-Archief, nr. 908); “Succesrijke creatie van *Nu het dorp niet meer bestaat* in K.V.S.”, in *Het Volk*, 18.11.1956 (AMVB, KVS-Archief, nr. 908). 33. STAF KNOP, “Problemen in het Vlaamse drama”, in *De Vlaamse Gids*, nr. 42, 1958 (3), p. 189; Id., “Bokkesprongen in het Vlaams toneel”, in *De Vlaamse Gids*, nr. 44, 1960 (2), p. 126.

34. ALFONS VAN IMPE, *Over toneel...*, p. 299-300, p. 326. 35. Victor De Ruyter aan Renaat Van Elsende, 9.6.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 13); Victor De Ruyter aan Yvonne Van Leynseele, 7.11.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 14).



om Vlaams toneelwerk te programmeren betekende volgens recensent Frans Cools dat de “directeurs geen vertrouwen hebben in de schrijvers van eigen bodem”³⁶.

De enige Vlaamse toneelschrijver wiens werken regelmatig werden opgevoerd in de KVS, was Hugo Claus. Hoewel zijn producties de katholieke KVS-bezoekers voor het hoofd konden stoten, programmeerde De Ruyter verschillende van zijn stukken, waaronder *Mama, kijk, zonder handen !* (1960) en *Suiker* (1965)³⁷. De directeur had bewondering voor het schrijftalent van Claus en meende dat de Vlaamse schrijver in eigen land niet naar behoren werd gewaardeerd. De Ruyter onderhield bovendien een vriendschappelijke band met Claus en zou meermaals een goed woordje voor hem doen : “Voor mij komt het hierop neer : de heer Claus is de belangrijkste Vlaamse toneelschrijver. Hij hekelt graag onze Vlaamse achterlijkheid en hij heeft daar gelijk in”³⁸.

De schouwburg was ook het voorwerp van meer principiële discussies, waarbij een aantal KVS-bezoekers De Ruyter verweet te verzaken aan zijn verantwoordelijkheid om het vermeende Vlaamse karakter van de KVS voorop te stellen. Schijnbaar banale beschuldigingen aan het adres van De Ruyter dwongen de directeur om zich te profileren als een volbloed Vlaming. “Ik zal het waarachtig zo goed mogelijk en Vlaams

doen !”, zo verdedigde De Ruyter zich toen hij op de rooster werd gelegd door het rechtse satirische blad *'t Pallieterke*³⁹. Reden van contestatie was een handgeschreven enveloppe met een Franstalig adres die de schouwburg zou hebben verlaten. Het blad verwarde elementaire beleefdheid naar een Franstalig deel van het publiek met het al dan niet Vlaamse karakter van de KVS, aldus De Ruyter.

Deze discussie en andere gelijkaardige disputen maken duidelijk dat het Brusselse gezelschap zijn belang vooral aan zijn rol in de Vlaamse ontvoogding bleef ontlelen. Verschillende journalisten en KVS-toeschouwers waren weliswaar streng voor De Ruyters beleid, maar in essentie ging ook hun discours terug op de functie van de KVS als ontmoetingsplaats voor Vlamingen. Het bestaan van het gezelschap stelden zij niet in vraag. Hun houding gaf juist blijk van een striktere invulling van de plichten van het Vlaamse theater.

Een belangrijk twistpunt was de toenadering die de KVS sporadisch zocht tot Franstalige theaters, in het bijzonder het *Théâtre du Parc*. In 1962 nodigde De Ruyter de Brusselaar Louis Boxus uit, die daar op dat ogenblik werkzaam was. Hij zou de regie van *Sirene* op zich nemen, een Belgisch toneelstuk van de hand van de Franstalige Charles Cordier⁴⁰. Die toenadering viel slecht bij sommige theatergangers.

36. PAUL VAN MORCKHOVEN, “Te weinig Nederlands werk op repertoire van schouwburgen”, in *De Standaard*, 16.9.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1203); FRANS COOLS, “Oorspronkelijk werk in de Nederlandse schouwburgen”, in *De Vlaamse Gids*, nr. 49, 1965 (1), p. 65. 37. Victor De Ruyter aan het college van burgemeester en schepenen, 14.7.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 5). 38. Victor De Ruyter aan Renaat Van Elslande, 3.2.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 16). 39. Victor De Ruyter aan Jozef Van Overstraeten, 16.11.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 11); Victor De Ruyter aan Jan Nuyts, 17.4.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 14). 40. Victor De Ruyter aan Frans De Schrijver, 19.2.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 10).



Een trouwe abonnee die de schouwburg al jarenlang frequenteerde, dreigde met een opzegging van zijn abonnement. Samen met “anderen waarvan ik er ken”, haalde hij zijn neus namelijk op voor de Franstalige invloeden in de schouwburg. Voor hem was theater in de Vlaamse schouwburg meer dan zuivere ontspanning of “toneelliefhebberij”. Bij wijze van *statement* moesten Vlamingen de Vlaamse cultuurinitiatieven steunen met hun aanwezigheid. Maar ook de KVS had volgens de briefschrijver de plicht om zijn veronderstelde Vlaams profiel eer aan te doen door Vlaamse auteurs en regisseurs een kans te geven : “In deze beslissende tijd, waar we vechten voor onze taal en onze instellingen in Brussel, moet u meer dan de gewone man in die strijd medewerken en geen toegevingen doen die op artistiek gebied niet te rechtvaardigen zijn”⁴¹.

Bijgevolg verkeerde de Vlaamse schouwburg in een opvallend geïsoleerde positie Brussel. Er was amper sprake van samenwerking tussen de KVS en andere Brusselse theaters. Dit was onvermijdelijk omdat het discours van de noodzakelijke Vlaamse aanwezigheid in Brussel *in se* van een oppositiefunctie uitging. Dat bleek behalve uit de houding van Vlaamse toeschouwers, ook uit de reacties van een aantal Franstalige instanties. De eenmalige uitwisseling van voorstellingen tussen het *Théâtre du Parc* en de KVS in 1958 zette kwaad bloed. Vooral het *Théâtre National* keurde deze samenwerking tussen een Vlaams en Franstalig theater af, zo berichtte

directeur van het *Théâtre du Parc* Oscar Lejeune aan De Ruyter. Ook de Franstalige pers keek met argusogen naar het gevaarte in de Lakensestraat. Dat bleek bijvoorbeeld duidelijk uit een discussie in 1964 toen er een stukje publiciteit voor de KVS in het gratis tijdschrift van het Vlaams Aktie Komitee, *Vandaag en Morgen*, was verschenen. Dat was het startsein voor het satirische weekblad *Pourquoi Pas ?* om een aanval op de KVS te lanceren : “*Les Bruxellois qui paient de la publicité à leurs pires ennemis, c’est le comble !*”⁴².

In het algemeen kan worden vastgesteld dat de noodzakelijkheid van een Vlaams theater in Brussel in de jaren vijftig en zestig als vanzelfsprekend werd beschouwd in Vlaanderen. Bovendien kon de KVS zich beroepen op de negentiende-eeuwse voor-geschiedenis. Enkele betekenisvolle elementen uit die geschiedenis stonden symbool voor het blijvende belang van de schouwburg. De lange politieke strijd van de voorvechters van een Vlaams theater tegen het Franstalige gemeentebestuur in de negentiende eeuw was en bleef een wissel op de toekomst. De Nederlandstalige toespraak die Leopold II bij de inhuldiging van het gebouw in 1887 had gehouden, behield daarbij een uitzonderlijke symboolwaarde⁴³.

Het opgevoerde theater *an sich* stond in die jaren dan ook niet ter discussie. Journalisten maakten geen analyse van het totaalconcept, de stijl of aanpak van een theateropvoering.

41. Frans De Schrijver aan Victor De Ruyter, 17.2.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 39). 42. “*Payé par les fransquillons*”, in *Pourquoi Pas ?*, 22.5.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 172). 43. Het huldeboek naar aanleiding van 100 jaar KVS gaat uitgebreid in op deze elementen : Hugo MEERT, *Open doek...*



Een recensie was in deze periode eerder een weinig kritisch verslag van wat er op het podium te zien was, waarbij een aantal vaste zaken zoals de acteerprestaties, de regie, de belichting en het decor kort werden besproken⁴⁴. Frans Van Bladel, die jarenlang hoofdredacteur van het cultureel maandblad *Streven* was, noemde dergelijke recensenten “soiristen”, omdat ze zich beperkten tot een neerslag van wat er ‘s avonds zoal te beleven viel in de stad⁴⁵. De eerder aangehaalde Carlos Tindemans was een uitzondering op de regel. Hij verzorgde vanaf 1960 de toneel-berichtgeving in *De Standaard* en *Streven*. Als geen ander leverde hij kritiek op de middelmatige producties van de schouwburchen en de gebrekkige artistieke interactie in het theaterwezen. Volgens De Ruyter was hij zelfs een “uitgesproken vijand” van de KVS, die alleen maar “anti-reclame” de wereld instuurde⁴⁶.

IV. Professionalisering : de fachmännische aanpak

Het culturele belang van de KVS werd vooral gezocht in zijn rol in de Vlaamse ontvoogding. Maar De Ruyters ambities reikten verder dan dat. De KVS was zijn persoonlijk prestigeproject. Hij wilde dat iedereen ontzag had voor wat het gezelschap

aan engagementen opnam en aan activiteiten verrichtte. In eerste instantie moest het gezelschap zichzelf bewijzen, aangezien het na de Tweede Wereldoorlog een slechte naam had gekregen. Het moest gedaan zijn met wat De Ruyter beschouwde als amateuristisch geknoei. In een brief aan KVS-regisseur Jo Dua hekelde De Ruyter het “improvisatie-geliefhebber-van-het-laatste-ogenblik” dat de theaterwereld bleef bepalen. Hij pleitte voor een *fachmännische* aanpak zoals bij de Duitse theaters⁴⁷.

De eerste aanzet tot verandering volgde al meteen na zijn aantreden als directeur met de invoering van het zogenaamde tweewekenstelsel. Dat systeem hield een belangrijke breuk in met voorgaande praktijken, toen het publiek elke week een nieuw stuk werd voorgeschoteld. Bovendien werd het gezelschap uitgebreid, waardoor een productie niet langer moest worden volbracht door het voltallige team. De acteurs werden op een rationele manier per productie verdeeld, zodat ze nooit in twee opeenvolgende stukken moesten meedraaien. De langere voorbereidingstijd moest de rolkennis van de acteurs ten goede komen. Naar aanleiding van het succes van het nieuwe systeem in de KVS voerde ook Firmin Mortier, directeur van de KNS en het Nationaal Toneel, het tweewekenstelsel vanaf het begin van het

44. De volgende recensie van *Suiker* van Claus is een modelvoorbeeld : PAUL VAN MORCKHOVEN, “Claus’ *Suiker* in KVS Brussel. Marguerite Gauthier in sfeer van Zola”, in *De Standaard*, 26.4.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1066); LEEN THIELEMANS, *Theaterkritiek in Vlaanderen na 1945...*, p. 232, p. 241. 45. FRANS VAN BLADEL, “Voor wie schrijf je over theater ?”, in LUK VAN DEN DRIES & FRANK PEETERS (red.), *Bij open doek. Liber amicorum Carlos Tindemans*, Kapellen, 1995, p. 222. 46. Victor De Ruyter aan Albert De Smaele, 29.12.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 17); Victor De Ruyter aan Noël Poblone, 4.11.1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 20); LUK VAN DEN DRIES, “Carlos Tindemans als theaterrecensent”, in Id. & FRANK PEETERS (red.), *Bij open doek. Liber amicorum Carlos Tindemans*, Kapellen, 1995, p. 237. 47. Victor De Ruyter aan Jo Dua, 19.8.1958 (AMVB, KVS-Archief, nr. 407).



seizoen in 1960 in. Onder impuls van De Ruyter gingen beide schouwburgdirecteuren in het seizoen 1964-1965 vervolgens over tot het driewekenstelsel. Het NTG dat in 1965 gevestigd werd, volgde in 1967⁴⁸.

Tot en met het Koninklijk Besluit van 18 februari 1964, waarin kamertonelen als privé-beroepstheaters werden erkend, waren de Antwerpse en de Brusselse schouwburg de enige officiële beroepstheaters in Vlaanderen die van toelages konden genieten. De kamertonelen kregen slechts een bescheiden deel van de subsidiekoek en genoten geen professionele status. Pas na 1964 kreeg de term “professioneel” voor het eerst een meer concrete invulling. Dat was noodzakelijk gezien de wildgroei van amateurgroepen, die zich maar al te graag tot kamertoneel promoveerden om ook wat overheidsgeld te bemachtigen. Een beroepsgezelschap dat in aanmerking wilde komen voor subsidies moest overwegend of uitsluitend samenwerken met artistieke personeelsleden die tenminste een conservatoriumopleiding hadden gevolgd. In het begin volstond het principe “de helft plus één” om door te gaan voor een professioneel gezelschap. Met deze regeling werden kamertonelen dus voor het eerst erkend als professionele privé-beroepsgezelschappen. Dat resulteerde in 1964 in de toekenning van subsidies aan twaalf kamertonelen⁴⁹.

Uit het onderscheid dat De Ruyter zelf met andere theaters maakte, blijkt zijn ijver om de KVS te positioneren als een professioneel gezelschap. Kamertonelen konden het in het beste geval schoppen tot semi-professioneel, zoals het vrij succesvolle Nederlands Kamertoneel (NKT) in Antwerpen. Andere kleine gezelschappen overtroffen in zijn ogen amper “*le niveau d’un bon amateurisme*”⁵⁰. De in het archief bewaarde briefwisseling geeft daarnaast geen blijk van een regelmatig contact tussen De Ruyter en de leiders van de kamertonelen. Terwijl er wel regelmatig werd getracht om de banden met de KNS aan te halen, was er amper interesse voor de kleinere theatergroepen. Verder dan een onderlinge uitwisseling van gastacteurs en regie-opdrachten kwam het niet⁵¹.

Voor de relatie met het Brusselse amateurtoneel toont aan dat De Ruyter de KVS wilde distantiëren van niet-professionele groepen. Het Brusselse gezelschap onderhield nochtans sinds jaar en dag nauwe banden met de amateurtoneelgroepen, omdat die eertijds de aanzet hadden gegeven tot de stichting van de KVS. Zo vonden er traditiegetrouw feestelijkheden in de schouwburg plaats naar aanleiding van toneeljubilea van oude rotten uit het amateurtoneel. Ook mochten de verschillende toneelmaatschappijen er op een aantal dagen

48. JAAK VAN SCHOOR, *Een huis voor Vlaanderen...*, p. 257; ALFONS VAN IMPE, *Over toneel...*, p. 307; AN HACKSELMANS, *De Oedipus van het Vlaamse theater. De Koninklijke Nederlandse Schouwburg te Antwerpen in de periode van het Nationaal Toneel (1945-1967)*, lic.verh., KU Leuven, 2000, p. 122. 49. ALFONS VAN IMPE, *Over toneel...*, p. 325, p. 346. 50. Victor De Ruyter aan Auguste Buisseret, 21.3.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2). 51. Victor De Ruyter aan Corry Lievens, 31.5.1956 (AMVB, KVS-Archief, nr. 36); Mia De Belder-Sarens, “Kamertoneel in Vlaanderen”, in *Jaarboek van de Koninklijke Soevereine Hoofdkamer van Retorica De Fontaine te Gent*, Gent, 1965, p. 172.



Affiche voor de herneming van de show Waar is Charley ?
in de KVS, begin jaren 1960, met Nand Buyl in de glansrol.
(Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)





per jaar hun opvoeringen organiseren⁵². Toch was de bloeiende wisselwerking van weleer tussen beroeps- en amateurtoneel in de jaren vijftig voor een groot deel teloorgegaan⁵³. Vanuit het amateurtoneel was er dan ook vraag naar meer contact, iets waar De Ruyter geen oor naar had. De beschikbare avonden voor het amateurtoneel werden in 1960 ingeperkt⁵⁴.

Een ruzie in 1969 illustreert dat de KVS het liefhebberstoneel liever kwijt dan rijk was. De kiem van het conflict was al in 1968 zichtbaar. In dat jaar drong De Ruyter er bij de voorzitter van het Koninklijk Verbond van de Vlaamse Toneelverenigingen van Brussel, Victor Rongé, op aan om andere locaties te overwegen. Op de vaste dinsdagavond van het amateurtoneel plande hij liever buitenlandse gastvoorstellingen om de "internationale expansie van de KVS tot een meer internationaal theater" te bekomen. De weigering van het Brusselse gemeentebestuur om de plannen van De Ruyter te steunen gooide echter roet in het eten⁵⁵. Het ware conflict barstte los in 1969, toen Koen De Ruyter in naam van zijn vader liet weten dat de amateurverenigingen zich moesten behelpen met de meer ongunstige

maandagavonden omdat alle dinsdagen waren voorbehouden voor eigen producties. Een drogreden, zo bleek. In plaats van eigen producties kwamen er buitenlandse gastproducties op de KVS-planken⁵⁶. Rongé verweet De Ruyter een "dictatoriaal optreden" : de liefhebberstoneelen hadden een historisch recht op de dinsdagavonden verworven. In zijn repliek maakte De Ruyter aan Rongé duidelijk dat een sterkere scheiding tussen beroeps- en amateurtoneel noodzakelijk was om "verwarring bij het publiek" te voorkomen. De Ruyter moest uiteindelijk inbinden, maar dit conflict toont het toenemende belang dat aan een professionele status werd gehecht⁵⁷.

De Ruyters streven om de theaterpraktijken te professionaliseren ten spijt, waren de omstandigheden om toneelproducties tot stand te brengen allesbehalve gunstig. Brieven van leden uit het gezelschap bieden een andere inkijk in het toneelleven. In 1959 berichtte regisseur Rudi Van Vlaenderen over de abnormale werkomstandigheden tijdens de voorbereidingen van de toneelvoorstellingen. Iedere regie-opdracht ervoer hij als een "verbeten strijd" om uiteindelijk een nogal mager resultaat te bereiken, dat slechts een "afkooksel" was van wat hij zich had

52. A. van Begin aan Victor De Ruyter, 3.10.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 591); Victor De Ruyter aan Victor Rongé, 15.9.1965 (AMVB, KVS-Archief, nr. 15). 53. Voor een vergelijking met de situatie in het interbellum, zie : MACHTELD CATTRYSE, *Het theaterpubliek in Brussel tijdens het interbellum. Een cultuurhistorische studie*, lic.verh., KU Leuven, 2006, p. 62-63. 54. Victor De Ruyter aan J. Roekens, 18.2.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2); Victor De Ruyter aan het college van burgemeester en schepenen, 25.8.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 62). 55. Victor De Ruyter aan Victor Rongé, 4.11.1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74); Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 24.10.1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74); Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 7.10.1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74). 56. Koen De Ruyter aan Victor Rongé, 9.6.1969 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74); Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 13.6.1969 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74). 57. Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 1.7.1969 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74); Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 14.7.1969 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74); Victor Rongé aan Victor De Ruyter, 14.7.1969 (AMVB, KVS-Archief, nr. 74).



voorgesteld. Dat was voornamelijk te wijten aan de slechte voorbereiding en organisatie. Zo wees hij op de afwezigheid van souffleurs en de toneelmeester tijdens de repetities van *Assepoes* (1959) en de late totstandkoming van het decor en de belichting⁵⁸.

Amateurisme was nooit veraf, omdat er ook met het twee- en driewekenstelsel te weinig voorbereidingstijd was om alles tot in de puntjes uit te werken. Ironisch genoeg waren het in Vlaanderen de “semi-professionele” gezelschappen die uitblonden door een intense voorbereiding. Journalist Staf Knop berichtte naar aanleiding van een aantal theaterfestivals in 1958 dat verschillende kamertonelen, zoals het NKT in Antwerpen, Toneelstudio '50 in Gent en het Mechels Miniatuur Theater over vlotte rolkennis en zorg betere prestaties leverden dan de officiële theatergezelschappen⁵⁹. Een klein decennium na de theaterfestiviteiten in 1958 waren er occasioneel nog klachten over “dilettanterige” voorstellingen. Een voorval in Eindhoven betekende een serieuze blaam op het professionele imago van de KVS. Daar ging de gastvoorstelling *Boeing boeing* (1967) in noodomstandigheden door, nadat een actrice niet was komen opdagen. Een assistente las haar tekst voor terwijl de andere acteurs hun rollenspel voortzetten. Maar ook kranten berichtten nog over voorstellingen die amateuristisch aandedden⁶⁰.

Een carrière in de schouwburg stond gelijk aan een zwaar leven, waarbij de acteurs continu moesten presteren zonder ruime verloning. Herman Vinck verliet net als vele anderen de KVS omwille van de moordende werkdruk. Hij deelde mee dat iedereen, van technisch personeel tot acteurs, oververmoeid was. Artistieke prestaties waren volgens hem onmogelijk, aangezien de spelers dagelijks twaalf tot dertien uur lang moesten werken. Ook een “maatschappelijk leven” had hierdoor geen slaagkans⁶¹. Bovendien liet de autoritaire structuur van de KVS geen ruimte voor de wensen of ambities van de acteurs. Wie niet voldeed aan de eisen van “professioneel” theater, werd opzij geschoven. Dat was het geval met oudere leden zoals Magda Kleine. Maar ook jongere leden als Wies Andersen, die alleen maar kleine rollen mochten spelen, voelden zich benadeeld. Steeds dezelfde “vedetten” kregen alle kansen, omdat ze uitblonden in een bepaald genre⁶².

Ook op andere vlakken weken de professionele ambities van De Ruyter van de realiteit af. De directeur beoogde een gezonde interactie tussen de bestaande Vlaamse theatergezelschappen om zo de positie van de KVS te verstevigen. In de praktijk zocht de KVS vooral toenadering tot de KNS voor wederzijdse ruilvoorstellingen, het uitwisselen van regisseurs en acteurs, het gezamenlijk bespelen van andere podia in Vlaanderen en

58. Rudi Van Vlaenderen aan Victor De Ruyter, 6.2.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 406).

59. STAF KNOP, “Mechels Miniatuurtheater”, in *De Vlaamse Gids*, nr. 42, 1958 (8), p. 509-510.

60. Victor De Ruyter aan Erik Marysse, 28.4.1967 (AMVB, KVS-Archief, nr. 18); Victor De Ruyter aan Ben Ullings, 28.12.1967 (AMVB, KVS-Archief, nr. 19). 61. Herman Vinck aan Victor De Ruyter, 31.3.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 407). 62. Victor De Ruyter aan Jef De Rons, 21.2.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 406); Wies Andersen aan Victor De Ruyter, 30.8.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 406).



de gezamenlijke organisatie van buitenlandse reisvoorstellingen⁶³. Maar ook daar kwam weinig van terecht. De concurrentiesfeer en het wantrouwen ten aanzien van de KVS verhinderden een goede interactie, aldus De Ruyter.

Ook ondervond De Ruyter tegenwerking van de gemeentebesturen van Leuven en Gent. Opvoeringen in de schouwburg van Leuven kwamen er pas in 1960, volgens De Ruyter omdat de stad daarvoor een “*anti-Bruxelloise*” houding had⁶⁴. In Gent bleek de KVS dan weer het slachtoffer van een ongelijke behandeling. Het stadsbestuur hanteerde namelijk twee prijscategorieën voor gastvoorstellingen, een lage prijs voor Vlaamse gezelschappen en een hogere prijs voor Franstalige gezelschappen. De KVS viel tot De Ruyters ontzetting onder de laatste categorie, en moest het stadsbestuur bij een bezoek aan Gent dus meer betalen dan de KNS. Ondanks zijn gelobby bij senator Roger Motz, een vriend van de Gentse theaterschepen, bleef het stadsbestuur halstarrig vasthouden aan die regeling. Bijgevolg zou de KVS jarenlang de Gentse schouwburg mijden⁶⁵.

De beslotenheid in de theaterwereld bleek ook uit de onderlinge verstandhouding van de theaters in de hoofdstad. De Brusselse context impliceerde natuurlijk een scala aan concurrerende Franstalige theaters. Maar in plaats van onderlinge samenwerking ging elk van deze theaters zijn eigen weg. Om de concurrentie te beperken kreeg elk een

monopolie – een *droit de préférence* – over een bepaald type van buitenlandse gastvoorstellingen of over een bepaalde taal van een toneelstuk. Terwijl opera's voorbehouden waren aan de Muntschouwburg en *spectacles de comédie latine* aan het *Théâtre du Parc* en het *Théâtre National*, had de KVS het recht om Engelstalige, Nederlandstalige en Duitstalige gastgezelschappen te verwelkomen⁶⁶.

V. Internationalisering : het buitenland als graadmeter

Aansluitend bij het beleid van professionalisering, legde De Ruyter de nadruk op de inschakeling van de KVS in het internationale theaterlandschap. Een optreden in het buitenland bood het gezelschap immers de gelegenheid om een nationale rol te spelen als vertegenwoordiger van België. Zodoende zou het prestige van de KVS ook in het binnenland vergroten. Een belangrijk moment op dit vlak – tevens het eerste internationale wapenfeit van de KVS – was de Congotournee in de zomer van 1957. Het was de achtste keer op rij dat een dergelijke tournee vanuit Vlaanderen door het Belgisch Centrum voor Culturele Uitwisseling werd georganiseerd en voor de eerste keer kwam het Brusselse gezelschap in aanmerking. De Ruyter was opgetogen. De uitvoerige persaandacht en het prestige van een dergelijke grootse tournee hadden volgens hem een “*influence très heureuse*” op “*le renom et le prestige de notre scène flamande*”⁶⁷.

63. Victor De Ruyter aan John Wilms, 12.3.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 4); Victor De Ruyter aan Lode Monteyne, 28.4.1959 (AMVB, KVS-Archief, nr. 4). 64. Victor De Ruyter aan Roger Motz, 25.5.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 7). 65. Victor De Ruyter aan E. Van Balbine, 28.8.1961 (AMVB, KVS-Archief, nr. 9). 66. Victor De Ruyter aan Joseph Rogatchevsky, 29.4.1958 (AMVB, KVS-Archief, nr. 592). 67. Victor De Ruyter aan *collège du bourgmestre et des échevins*, 15.2.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2).



een enkele voorstelling

KVS 26 nov. '62
te 20 h.

te gast:
dusseldorfer schauspielhaus
karl heinz stroux
ter gelegenheid van de 100^e verjaardag van gerhart hauptmann

die ratten
tragikomedie
hauptmann

uitverkocht

attila hörbiger
maria wimmer
waldemar schütz
carmen-renate köper
werner dahms
gerda maurus
helmut everke
gaby dohm
arthur mentz
elvira hofer
klaramaria skala
birgid füllenbach
maria-magdalena thiesing
heiner kollhoff
wolfgang haubner
heinz blau
arnold gorski

kon. vlaamse schouwburg
lakensestraat 146, brussel
tel. 18.39.40 - 85^e speelj.
directie : victor de ruyter

speeldagen :
donderdag : 20 h
vrijdag : 20 h
zaterdag : 20 h
zond. : 15 & 20 h
maandag : 20 h

regie :
karl heinz stroux
dekor :
theo otto

prijzen der plaatsen : van 150 tot 30 f

plaatsbespreking : kvs van 11 tot 21 h, dinsdag en woensdag van 11 tot 17 h en voorlichtingscentrum van brussel, pavilj. brouckerepl., tel. 18.05.29
Dusseldorf - J. De Gruy, Uitgeverij 1962, Brussel 14

Affiche voor een succesvolle Duitstalige voorstelling van Die Ratten van Gerhart Hauptmann door een theatergezelschap uit Dusseldorf in 1962. (Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)





Het belang van dergelijke internationale optredens voor de KVS blijkt uit het kostenplaatje. Ondanks de schaarse opbrengst van de Welfare-tournees, voorstellingen voor Belgische soldaten in Duitsland, werden ze bij wijze van nationale taak voortgezet⁶⁸. Bovendien brachten dergelijke voorstellingen veel moeilijkheden met zich mee. De Congotournee vond plaats in erbarmelijke omstandigheden. De acteurs moesten zich dagelijks verplaatsen naar een volgend centrum, de decors eigenhandig opzetten en na de voorstellingen alles weer afbreken⁶⁹.

De internationale uitstraling van de KVS bleef al bij al beperkt. Behalve bij de Congotournee en de onsuccesvolle Welfaretournees was Nederland het enige land waar de KVS regelmatig optrad. De KVS toonde zich dan ook veeleer een receptief theater dat de buitenlandse successtukken overnam en gastgezelschappen ontving. In de jaren zestig groeide vooral het aantal Duitstalige gastvoorstellingen door de komst van een nieuwe doelgroep: Duitssprekende vertegenwoordigers van de Europese gemeenschappen en Duitssprekende "vreemdelingen". Het betrof vooral Duitse theaters, zoals *Die Stachelschweine*, maar ook het gerenommeerde *Wiener Burgtheater* passeerde langs de KVS. Analoot met de groeiende betekenis van Brussel als hoofdstad van Europa en omwille van de Europese instellingen die

zich in de stad vestigden, wilde De Ruyter de internationale betekenis van de KVS op deze manier beklemtonen⁷⁰. Soms vormden dergelijke buitenlandse gastvoorstellingen of samenwerkingsverbanden een uitzondering in het overheersende commerciële repertoire. Onder het mom van prestige werd een eventueel risico getolereerd. De producties van gastregisseurs getuigden bijvoorbeeld van een andere visie of eigenzinnige aanpak, zoals de toneelstukken *Luther* (1963), *Don Carlos* (1963) en *Romeo en Julia* (1965) die Robert Freitag in de KVS regisseerde⁷¹.

In Vlaanderen overheerste intussen het discours van de Vlaamse minderwaardigheid. Het buitenland werd gezien als het modelvoorbeeld dat toonde hoe het beter kon. Dat kwam in eerste instantie door de ontoereikendheid van de eigen prestaties. Internationale theaterfestivals waren maar al te vaak pijnlijke confrontaties. De snel in elkaar geknutselde voorstellingen van eigen bodem verwaterden bij de grondig voorbereide producties uit het buitenland. In 1963 viel er in de *Gazet van Antwerpen* te lezen dat het een schande was dat de KNS zich op het internationaal theaterfestival durfde te vertonen met een stuk dat veertien dagen vóór de voorstelling was gekozen, terwijl buitenlandse gezelschappen maandenlang aan intensieve training deden⁷².

68. Victor De Ruyter aan Renaat Van Elsende, 12.10.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 13).

69. Victor De Ruyter aan Jo Dua, 29.6.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 407); Vlaamse vriendenkring Matadi aan Victor De Ruyter, 15.8.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 407).

70. Victor De Ruyter aan *Senator für Wissenschaft und Kultur*, 3.9.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 13); Victor De Ruyter aan Paul Berckx, 6.10.1967 (AMVB, KVS-Archief, nr. 19). 71. Victor De Ruyter aan Menso Carpentier Altling, 20.11.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 12); Victor De Ruyter aan Joris Diels, 6.12.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 12). 72. WILLEM DUCKAERT, "Uittocht van Vlaams talent gaat voort... Alex van Royen naar Nederland", in *Gazet van Antwerpen*, 26.6.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1201).



Maar vooral de uittocht van een aantal Vlaamse acteurs naar Nederland voedde de idee dat het Vlaamse theaterbestel had gefaald. Onder anderen Julien Schoenaerts, Paul Cammermans en Herman Vinck verlieten de KNS en KVS om hun geluk te beproeven in Nederland. Het theaterbestel had er veel meer te bieden dan België⁷³. Louter kwantitatief gezien waren er meer mogelijkheden, omdat de toneelinfrastructuur gedurende de jaren zestig werd uitgebreid van drie naar elf gesubsidieerde theaters. Een ander pluspunt waren de hogere lonen. Vertrekkende acteurs als Alex Van Royen zagen bovendien grote artistieke kansen in een carrière in het nabijgelegen noorden. Daar moest een acteur slechts drie rollen per seizoen vertolken, terwijl het moordende werkritme in Vlaanderen volgens hem een hypotheek legde op de creativiteit⁷⁴. De Vlaamse pers rouwde om deze culturele aderlating : Vlaanderen herbergde weliswaar een heleboel talent, maar de regio fungeerde slechts als een “kweekschool voor het buitenland”, zo luidde het. Journalist Willem Duckaert sprak de hoop uit dat er uiteindelijk een “teaterrevolutie” zou komen aangezien Vlaanderen zich geen “minderwaardig toneelleven meer kan permitteren”. Met “revolutie” doelde de auteur op maatregelen van de overheid om het toneelbestel nieuw leven in te blazen⁷⁵.

De ontevredenheid over de situatie op eigen bodem impliceerde een grote bewondering voor de toneelpraktijken in het buitenland. Voor De Ruyter waren de Angelsaksische landen de graadmeters voor succes. Vooral op technisch gebied spiegelde De Ruyter zich aan de werking van andere theaters. Verschillende stagiairs werden uitgestuurd naar schouwburgen als *The Oxford Playhouse* om er als regieassistent technische ervaring op te doen. Het was de bedoeling hun kennis te gebruiken om inzake speelstelsel en methode van encenering aansluiting te vinden bij de internationale praktijken⁷⁶. Daarnaast baseerde De Ruyter zijn repertoirekeuze voornamelijk op de recente producties in Londen en op Broadway. Regelmatig trok hij naar Londen voor de successpektakels van dat moment. Om de nieuwigheden in de Verenigde Staten te volgen, legde hij contact met de Nederlandse theaterwetenschapper en -criticus Benjamin Hunningher, die de KVS-directeur het geschikte werk op Broadway toestuurde, vergezeld van een eigen commentaarstuk en wat Amerikaanse recensies⁷⁷.

Internationale samenwerkingsverbanden hadden bovendien altijd meer met het Vlaamse profiel van de KVS te maken dan dat ze in het teken stonden van wederzijdse

73. Verscheidene aspecten van het Nederlandse theaterbestel, zoals het publiek, het cultuurbeleid en de programmatie van toneelstukken komen uitgebreid aan bod in W. ZWEERS & L. A. WELTERS, *Toneel en publiek in Nederland*, Rotterdam, 1970; HANS VAN MAANEN, *Het Nederlandse toneelbestel van 1945 tot 1995*, Amsterdam, 1997; QUIRINE VAN DER HOEVEN, *De grens als spiegel. Een vergelijking van het cultuurbestel in Nederland en Vlaanderen*, Den Haag, 2005. 74. WILLEM DUCKAERT, “Uittocht van Vlaams talent...”, in *Gazet van Antwerpen*, 26.6.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 1201). 75. *Idem*. 76. Victor De Ruyter aan Frank Hauser, 28.7.1960 (AMVB, KVS-Archief, nr. 406); Victor De Ruyter aan Gaspar Verecken, 11.1.1961 (AMVB, KVS-Archief, nr. 8). 77. Benjamin Hunningher aan Victor De Ruyter, 28.2.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 36); Victor De Ruyter aan Benjamin Hunningher, 18.3.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2); SARA ARNAUTS, *De KVS onder directeurschap van Vik De Ruyter...*, p. 48-49.



De voorstelling van Romeo en Julia van Shakespeare in 1965, met in de hoofdrollen Denise de Weerd (links) en Senne Rouffaer (rechts), werd gekenmerkt door een strakke, sobere stijl. (Foto Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)





kruisbestuiving. Gastvoorstellingen moesten het Vlaamse karakter van de KVS benadrukken. Bij de Vlaams-Nederlandse cultuuruil wilde De Ruyter de grens oversteken met “Vlaamse dingen” of “dingen die bij onze Vlaamse aard passen”. In 1958 maakte de KVS zich op voor zijn eerste gastvoorstellingen in Amsterdam, Den Haag en Rotterdam met *Taco van Teirlinck*⁷⁸. In de praktijk haalde een pragmatische instelling meestal de overhand. De toneelstukken voor Nederland moesten aan kwaliteitsvoorwaarden voldoen. Was dat niet het geval, dan werd er gekozen voor een werk uit het wereldrepertoire. De Ruyter was geenszins van plan om de Nederlandse podia aan te doen met “een of ander oubollig boerenstukje”⁷⁹.

Het internationaliseringsbeleid en de vermeende “Vlaamse aard” van het gezelschap waren moeilijk te verzoenen bij verregaande samenwerkingsverbanden. Een dilemma uit het begin van het directeurschap van De Ruyter toont dat aan. Naar aanleiding van de eerste internationale samenwerking, *De waaier* van Carlo Goldoni, zou Jo Dua, de regisseur van dienst, naar Italië gaan om er enkele voorstellingen bij te wonen. Daarna was het de bedoeling dat een Italiaanse regisseur Dua wat instructies zou geven tijdens de laatste repetities. Teirlinck tekende protest aan tegen deze artistieke werkwijze. De Italiaanse invloed was te verregaand en zou zodoende afbreuk doen aan de Vlaamse realisatie van *De waaier*. Aangezien het stuk door de KVS werd gespeeld, moest het Vlaams

van inslag zijn. De Ruyter, die Teirlinck niet graag voor het hoofd stootte, was zo onzeker over zijn zaak dat hij bij Julien Kuypers (BSP), socialistisch minister voor buitenlandse culturele betrekkingen, aanklopte voor advies. Uiteindelijk, zo luidde het compromis, werd het toch een “zuivere Vlaamse realisatie”. De samenwerking beperkte zich tot enkele adviezen van de Italiaanse deskundige. Dit voorbeeld toont de grenzen van het internationaliseringsbeleid aan. Een grote internationale invloed werd als een bedreiging opgevat. Het “Vlaamse” profiel van het KVS-gezelschap stond voorop⁸⁰.

VI. Het einde van het gemeenschapstheater

De gebeurtenissen in het jaar 1968 gaven de aanzet tot een reeks veranderingen op theatergebied en een andere manier van denken over toneel. Maar de eerste tekenen aan de wand waren al ruim vóór 1968 zichtbaar. De organisatie van het theaterbestel, zowel de hiërarchie binnen de schouwburgen als de gebrekkige interactie tussen de verschillende theaterhuizen, wekte niet alleen onvrede bij de medewerkers. Er broeide iets op internationaal gebied. Vanuit het buitenland kwamen nieuwe tendensen, zoals politiek theater, en nieuwe werkmethodes overgewaaid. Het voorbeeld van het links georiënteerde politieke theater van Bertolt Brecht in de jaren vijftig in het *Berliner Ensemble* in Oost-Duitsland en de

⁷⁸. Victor De Ruyter aan Marius J. Kip, 19.12.1962 (AMVB, KVS-Archief, nr. 599); Victor De Ruyter aan Gaspar Verecken, 19.6.1964 (AMVB, KVS-Archief, nr. 13). ⁷⁹. Victor De Ruyter aan Meyer Hamel, 13.4.1961 (AMVB, KVS-Archief, nr. 9). ⁸⁰. Victor De Ruyter aan Julien Kuypers, 24.4.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2); Victor De Ruyter aan Julien Kuypers, 8.5.1957 (AMVB, KVS-Archief, nr. 2).



stukken over sociale en politieke problemen in het *Royal Court Theatre* in Londen toonden volgens Johan Thielemans aan dat de jaren van zelfgenoegzaamheid van na de Tweede Wereldoorlog plaats hadden gemaakt voor politiek engagement⁸¹. Uit dat geheel van geëngageerde stukken sprak een bekommernis om het actuele leven, een ideologie of een duidelijke levenshouding.

Buitenlandse gezelschappen stonden ook model voor andere werkmethoden. Zo was het Amerikaanse gezelschap, *The Living Theatre*, in 1947 uit onvrede ontstaan met het theater à la Broadway⁸². Daarnaast maakte het Laboratoriumtheater van de Pool Jerzy Grotowski in de jaren zestig naam in Europa. Geïnspireerd door de theatertheorieën van de Franse schrijver Antonin Artaud, namen dergelijke theatergroepen afstand van traditionele dialogen of personages. De tekst vormde niet meer de fundamentele basis, maar het vertrekpunt om het spel in al zijn rituele gedaantes te laten ontplooiën. Experimenten met de stem, het lichaam en beweging stonden centraal bij deze ensembles.

De confrontatie met deze nieuwe vormen van theater wekte meteen de belangstelling van sommige Vlaamse theatermakers met een oog voor vernieuwing. In 1966 kwam Grotowski op bezoek in België en in 1967

volgden Brulin en zijn leerling Franz Marijnen, die bij Brulin les had gevolgd aan het Hoger Rijksinstituut voor Toneel en Cultuurspreiding (RITCS), een stage bij de Poolse theatermaker. De experimentele speelstijl kreeg zelfs sporadisch toegang tot de schouwburgen. In 1961 kwam *The Living Theatre* voor een eerste keer naar België. Bij een volgende tournee in 1964 deed het ensemble de Brusselse en Antwerpse schouwburg aan met *The Brig*, een verrassende productie over de routine en gewelddadige toestanden in een gevangenis van de Amerikaanse marine, waarbij er geen duidelijke rolverdeling of plot was⁸³.

In 1963 en opnieuw in 1965 werd er voor het eerst hevig gediscussieerd over de rol van de grote schouwburgen. De Ruyter gaf het startschot met de aankondiging dat de KVS *De plaatsbekleder* van Rolf Hochhuth zou spelen. Het stuk had als onderwerp de schuld van paus Pius XII aan de moord op de zes miljoen joden tijdens de Tweede Wereldoorlog. Vanwege het controversiële thema had het eerder al een ongeziene polemiek veroorzaakt in West-Duitsland. Na de première in West-Berlijn op 20 februari 1963 gingen verscheidene theaters de uitdaging aan. Waar het stuk ook werd vertoond – in Londen, Basel, Parijs, New York en Amsterdam – overal lokte het controversie uit⁸⁴.

⁸¹. JOHAN THIELEMANS, "De schaduw van het echte product", in JAN CEULEERS & RUDY VANDENDAELE, e.a. (red.), *De stoute jaren 58-68. Muziek, mode, design, architectuur, fotografie, radio en tv, film, theater, kunst, literatuur*, Leuven, 1988, p. 158. ⁸². Volgend artikel gaat dieper in op het Amerikaanse experimentele theater : ARTHUR MARWICK, "Power to the People : Experimental Theatre in the 1960s", in *History Today*, nr. 44, 1994 (10), p. 34-40. ⁸³. LEA VERKEIN, "The Living Theatre of New York – Een toneeltroep te huur", in *De Vlaamse Gids*, nr. 48, 1964 (12), p. 816-818; JAAK VAN SCHOOR, *De Vlaamse dramaturgie sinds 1945*, Brussel, 1979, p. 223; GEERT OPSOMER, *Tone Brulin* (Kritisch Theater Lexicon), Brussel, 1997, p. 24; THOMAS CROMBEZ, "Waarin de mens niet pretendeert te spelen. Carlos Tindemans en de receptie van het Living Theatre in de jaren '60", in *Etcetera*, nr. 31, 2013 (135), p. 8-13. ⁸⁴. CHRISTOPHER INNES, *Erwin Piscator's Political Theatre : The Development of Modern German Drama*, Cambridge, 1972, p. 7, p. 176.



Ook De Ruyter wilde niet achterblijven met het oog op het succes van het stuk. Maar hij speelde geheel binnen de lijn van zijn risicoloos beleid op zeker. Hij kondigde publiekelijk een referendum af, het eerste en het laatste in zijn functie als theaterdirecteur, waarbij de abonnees mochten aangeven of ze *De plaatsbekleder* wilden zien, ja of neen. De mogelijke opvoering van het stuk lokte echter een sterke polemiek uit in de pers, waarbij de vrijzinnige en katholieke pers lijnrecht tegenover elkaar kwamen te staan. Om deze reden besliste De Ruyter de uiteindelijke uitslag van het referendum niet af te wachten. Hij liet via een persbericht weten dat de KVS het stuk niet in zijn repertoire zou opnemen. Ook deze daad ontlokte op zijn beurt discussie. Wie kan en mag bepalen wat er op de planken van de Vlaamse schouwburg komt? Een aantal KVS-bezoekers die voorstander waren van de opvoering van het stuk, spuiden kritiek op De Ruyters aanpak: "De hele opzet van het referendum had beter achterwege kunnen blijven dan op een dergelijke kinderlijke en verdraaide manier tegen uw publiek te zeggen 'Ik zou wel willen, maar ik kan niet, of ik mag niet'"⁸⁵.

Het conflict bleef lang nasudderen⁸⁶. In 1965 was er opnieuw reden tot consternatie toen bleek dat het (socialistische) Fakkeltheater in de Bourlaschouwburg van Antwerpen *De*

plaatsbekleder op de planken zou brengen, in een regie van Walter Tillemans. *De plaatsbekleder* werd opnieuw gebombardeerd tot conflictstof waarbij voor- en tegenstanders van het stuk, respectievelijk vrijzinnigen en katholieken, hun standpunten in de pers verdedigden. De katholieke pers was de mening toegedaan dat een gesubsidieerde schouwburg die de hele gemeenschap als doelpubliek had, geen manifestaties mocht brengen die een groot deel van hun publiek – de katholieken – in hun geloofsovertuiging zouden kwetsen. Aan de andere kant van het spectrum stond de voornamelijk vrijzinnige pers die de vrijheid van meningsuiting naar voren schoof. Voor het theater was *De plaatsbekleder* een *eye opener*. Voor het eerst werd de functie van de schouwburg bevestigd en was het gemeenschapstheater onderwerp van een ernstige discussie⁸⁷.

In 1968 kwam het pleidooi voor culturele vernieuwing prominent op de voorgrond. In maart van dat jaar verraste de jonge regisseur Walter Tillemans pers en publiek met zijn eigenzinnige Brechtproductie *Man is man* in de KNS. Hij transposeerde de tragische levensloop van het hoofdpersonage Galy Gay van het koloniale India naar Vietnam en leverde zodoende kritiek op de Amerikaanse oorlog op een moment dat er in de Vlaamse pers nog weinig aandacht aan werd besteed. De eerste daad van maatschappelijk enga-

85. Frans Van Bladel aan Victor De Ruyter, 26.4.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 40); L. Andriesse aan Victor De Ruyter, 22.9.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 40); Maurice Cohen aan Victor De Ruyter, 3.10.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 40); Victor De Ruyter aan L. Andriesse, 8.10.1963 (AMVB, KVS-Archief, nr. 12). 86. STAF CALLEWAERT, "Kerk en politiek. Een tragische vergissing?", in *Kultuurleven*, nr. 30, 1963 (7), p. 485-491. 87. STAF CALLEWAERT, "Der Stellvertreter", in *Kultuurleven*, nr. 32, 1965 (4), p. 253-259; FRANS VAN BLADEL, "Wie is er bang voor Rolf Hochhuth?", in *Streven. Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, nr. 18, 1965 (2), p. 501-502; Id., "Mag ik het nog eens proberen?", in *Streven. Maandblad voor Geestesleven en Cultuur*, nr. 18, 1965 (7), p. 709-711.



In plaats van De plaatsbekleder van Rolf Hochhuth kwam in 1964 in de KVS De opvolger van Reinhard Raffalt op de planken. Dit stuk speelt zich ook in het Vaticaan af, maar gaat over de moeizame besluitvorming bij de keuze van een nieuwe paus. Alle mannen van het KVS-gezelschap vertolkten kerkelijke hoogwaardigheidsbekleders, met hoofdrolspeler Luc Philips helemaal vooraan in de rol van de kardinaal van Bologna. (Foto Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)





gement was gesteld⁸⁸. In april 1968 verscheen het manifest *T68* van Carlos Tindemans (academicus-criticus), Hugo Claus en Alex Van Royen (acteur), dat een pure aanklacht was van het uitzichtloze stelsel van de repertoiretheaters. In plaats daarvan schoven zij de actualiteitsbeleving naar voren: "Wij willen een theater voor vandaag te midden van mensen van vandaag"⁸⁹. Hun oplossing bestond erin een professioneel Rijksgezelschap te stichten, waarbij de nadruk op het collectief, het contact met het publiek en de verbeelding moest liggen. Het manifest bleef echter compleet dode letter.

Het eerste initiatief tot een collectief zonder leiding of hiërarchie ging in 1968 van start. De directie van de Brusselse Beursschouwburg kwam op het idee om de Werkgemeenschap op te richten, die moest instaan voor een goede communicatie tussen theater en publiek, onder meer door na de voorstellingen rechtstreeks de confrontatie met de toeschouwers aan te gaan. Dat was echter niet naar de zin van de toenmalige katholieke minister van Cultuur Frans Van Mechelen, die alleen heil zag in een receptieve populaire werking van de Beursschouwburg. Alleen zo kon het theater volgens hem, in het kader van "de Vlaamse strijd", als tegengewicht functioneren voor de Franstalige invloeden. In 1969 drong Van Mechelen er dan ook op aan de Beursschouwburg te herleiden tot een onthaalplatform, wat acties van de bedreigde Werkgemeenschap uitlokte. Noemenswaardig

in die context is het incident van 13 december 1969, waarbij enkele jonge Vlaamse actievoerders na afloop van de gastvoorstelling *De Nonnen* door Studio Amsterdam een pamflet voorlezen over de inmenging van de overheid. De directie belde vervolgens in paniek de politie, die op zijn beurt dacht te maken te hebben met een flamingantenrel. Het gebouw werd hardhandig ontruimd. In 1970 was het definitief gedaan met de Werkgemeenschap⁹⁰.

Onderzoek naar de theaterbeschouwingen in de culturele tijdschriften *Kultuurleven* en *De Vlaamse Gids* toont aan dat er nieuwe ideeën over theater begonnen te circuleren. Vanaf 1969 trad een duidelijke discoursverandering op in beide tijdschriften. De belangrijkste critici waren Bert Verminnen en Paul Van Morckhoven, die in het katholieke *Kultuurleven* het theaternieuws voor hun rekening namen, en Bert Verhoye, die nog scherper uit de hoek kwam in het liberale *De Vlaamse Gids*. Deze auteurs namen er begrippen in de mond als "experiment", "actueel theater" en "bezielde engagement". Hun pleidooi voor vernieuwing wees dan ook op een volledig andere omgang met theater. Terwijl er vóór 1968 een grote betekenis werd toegekend aan de kwaliteit van de opvoering of het Vlaamse karakter ervan, moest het theater volgens het nieuwe paradigma vooral betrokkenheid vertonen met de eigen tijd, op vlak van zowel thematiek als uitvoering. Maar ook begrippen als "crisis", "malaise" en "zielloosheid" vormden een

88. TOON BROUWERS, "Een controversiële *Man is man* in de Antwerpse KNS", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden...* p. 747. 89. HUGO CLAUS, CARLOS TINDEMANS, ALEX VAN ROYEN, *T68 of de toekomst van het theater in Zuid-Nederland*, Brussel, 1967, III.1. 90. MAX VAN ENGEN, "9 oktober 1969, begin van Aktie Tomaat", in ROBERT LAMBERTUS ERENSTEIN (red.), *Een theatergeschiedenis der Nederlanden...* p. 758; WIM DE PAUW, HERMAN SELLESLAGHS & JOHAN SWINNEN, *Memorie...*, p. 14-15.



integraal onderdeel van het vocabularium waarmee de auteurs het toenmalige Vlaamse theatergebeuren beschreven. Verhoye verpakte zijn cynisme vanaf 1972 onder de toepasselijke titel "Theatritis": "Theater houdt in dit land verband met gewrichtsontsteking in die zin dat een stram lichaam vaak de enige gewaarwording is die je na een avond toneelgenot doorzindert"⁹¹.

Opvallend zijn de gelijkenissen tussen de punten van kritiek die in de twee tijdschriften verschenen. Vooral de stadsschouwburgen kregen het hard te verduren. In de kritiek schemerde in de eerste plaats een oudere bekommernis door, namelijk het gebrek aan Vlaamse stukken in het repertoire. Dat toonde volgens de critici aan dat de grote theaters door het gebrek aan traditie enkel "teerden op overname uit andere landen". Daarnaast vielen er harde woorden over het 'elk wat wils'-repertoire. Het gebrek aan een duidelijke lijn in de programmatie en een bewuste houding ten opzichte van de maatschappij achtten de critici zeer betreurenswaardig. Bovendien was het schouwburgtoneel in hun ogen te elitair, omdat het toneel vervreemd was van zaken die de man in de straat aanbelangden. Alleen als de theaters ook daadwerkelijk oog zouden hebben voor hedendaagse problemen in de maatschappij, zouden ook arbeiders hun weg naar de schouwburg vinden⁹².

In vergelijking met zijn Vlaamse tegenhangers kwam de KVS er al met al nog goed vanaf. De KNS kreeg de meeste kritiek te verduren. Volgens Verhoye werd het gezelschap "wereldvreemder met de jaren" en steunde het op een "zielloos", "sfeerloos" en "ge-zichtsloos" repertoire. Het NTG werd afgedaan als een sukkelgezelschap dat er niet in slaagde om zijn goede bedoelingen op een degelijke manier in de praktijk om te zetten. De specialisatie in het blijspel daarentegen sprak in het voordeel van de KVS. Dat zorgde dan weliswaar niet voor hoogtepunten, aldus Van Morckhoven, maar het gezelschap benaderde, zo luidde het waarderend, het populaire theater het meest. Ook Verhoye deelde die mening. De grote hoeveelheid komedies op de planken van de Brusselse schouwburg wees er volgens hem op dat de KVS nog een eigen karakter vertoonde: "Van KVS Brussel kan je veel zeggen, maar dat theater toont tenminste een eigen gezicht, zij het dan de clownskop van het boulevardtheater"⁹³.

De gebeurtenissen van 1968 ontketenden echter geen grote veranderingen of koerswijzigingen binnen de Brusselse schouwburg. Jonge krachten als Tillemans, die een andere invulling gaven aan theater, ontbraken in de KVS. Hoewel de vraag naar iets anders dan de gebruikelijke formule groter werd, hield De Ruyter voet bij stuk. Hij bouwde voort

⁹¹. BERT VERHOYE, "Theatritis", in *De Vlaamse Gids*, nr. 56, 1972 (4), p. 25. ⁹². BERT VERMINNEN, "Het voorbij theaterseizoen in Vlaanderen. Crisis in het toneel?", in *Kultuurleven*, nr. 36, 1969 (5), p. 374; *Id.*, "Het centrum voor Nederlandse dramaturgie in afzondering?", in *Kultuurleven*, nr. 38, 1971 (7), p. 701; *Id.*, "Theater van de gemeenschap", in *Kultuurleven*, nr. 41, 1974 (7), p. 810-811. ⁹³. PAUL VAN MORCKHOVEN, "Het voorbij theaterseizoen in Vlaanderen", in *Kultuurleven*, nr. 37, 1970 (5), p. 497; PAUL VAN MORCKHOVEN, "Het theaterseizoen 1970-1971 in Vlaanderen", in *Kultuurleven*, nr. 38, 1971 (5), p. 480-481; BERT VERHOYE, "Theatritis", in *De Vlaamse Gids*, nr. 58, 1974 (4), p. 74-75; *Id.*, "Theatritis", in *De Vlaamse Gids*, nr. 58, 1974, (8, 9), p. 55.





op het beleid dat hij al vanaf het midden van de jaren zestig had gevoerd : schouwburgen moesten een bod doen uit het traditionele wereldrepertoire met occasioneel wat ruimte voor een productie in het genre van Brecht. In 1968 gaf De Ruyter aan dat de drie traditionele repertoiretheaters als vertegenwoordigers van een grote gemeenschap de taak hadden “belangrijke” stukken te programmeren, terwijl de experimentele stukken thuishoorden op een tweede platform. Dat maakte de schouwburgen in zijn visie niet oubollig, maar juist toegankelijk voor een breed publiek. Meer nog, een traditioneel gezelschap mocht zich “niet vergooien aan experimenten voor een auditorium van een paar snobs of twee”. In beperkte mate probeerde de directeur tegemoet te komen aan de vraag naar modern toneel. Sinds het midden van de jaren zestig nam hij één keer per jaar een “schokproductie” in het repertoire op⁹⁴.

Het revolutiejaar 1968 had echter wél een grote invloed op de terugval van het schouwburgpubliek. In vier jaar tijd, van 1966 tot 1970, evolueerde de KVS van een goed draaiende onderneming naar een schouwburg in crisis. De toeschouwers haakten in groten getale af. De Ruyter stond er machteloos tegenover. Naar eigen zeggen kon hij de smaak van het publiek niet meer beoordelen⁹⁵. Op de

vergadering van de toezichtscommissie van de KVS op 28 mei 1970 kwamen de problemen van de gebrekkige publieksopkomst tijdens het afgelopen toneelseizoen voor het eerst aan de orde. Er werd gesproken van een “repertoirecrisis”. Enerzijds bracht De Ruyter aan dat een aantal bezoekers de zaal bij de zogenaamde moderne stukken had verlaten. Anderzijds had een aantal toeschouwers zich afkerig van het traditionele repertoire getoond, een fenomeen dat volgens De Ruyter werd versterkt door de propaganda in verschillende bladen voor toneelstukken die blijk gaven van de “tijdsproblemen”.

De directeur De Ruyter had zich nochtans geen moeite gespaard om de problemen te lijf te gaan met extra publiekslokken. De commerciële maatregel van De Ruyter om het repertoiresysteem in te voeren in 1969 – het afwisselend opvoeren van verschillende stukken – had echter niet voor oplossingen gezorgd⁹⁶. Daarop besloot De Ruyter in juni 1970 het slechte jaar nog snel goed te maken met een grootschalige advertentieactie : op vertoon van een uitgeknipte gratis advertentie uit de dagbladen konden gegadigden twee kaarten voor de prijs van één kaart verkrijgen. Maar ook deze noodkreet sloeg niet aan. Het jaar werd besloten met een groot deficit van 4,5 miljoen Belgische frank⁹⁷.

94. Bijlage in een Bert Parloor aan Victor De Ruyter, 7.10.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 41); Ongedateerd verslag van Victor De Ruyter over het KVS-festival '68 (AMVB, KVS-Archief, nr. 548); Victor De Ruyter aan Paul-Willem Seghers, 14.8.1968 (AMVB, KVS-Archief, nr. 41). 95. Victor De Ruyter aan Robert Van de Putte, 7.4.1966 (AMVB, KVS-Archief, nr. 16); Victor De Ruyter aan Menso Carpentier Alting, 19.5.1970 (AMVB, KVS-Archief, nr. 21). 96. Verslag van de vergadering van de toezichtscommissie van de KVS, 28.5.1970 (AMVB, KVS-Archief, nr. 63). 97. Victor De Ruyter aan Yvonne Van Leynseele, 4.6.1970 (AMVB, KVS-Archief, nr. 63); Verslag van de vergadering van de gemeenteraad, 29.6.1970 (AMVB, KVS-Archief, nr. 63).



Tijdens de opvoeringen van De Spaanse Brabander van Bredero in 1969 moest Victor De Ruyter vaststellen dat een aantal ontevreden toeschouwers de zaal verlieten. Leo Haelterman (op de voorgrond) speelde de hoofdrol. (Foto Archief en Museum voor het Vlaams leven te Brussel)





Het sociologisch publieksonderzoek van Fred Bellefroid in 1971, dat in opdracht van het Ministerie van Nederlandse Cultuur werd uitgevoerd, leverde gelijkaardige conclusies op. Aan de hand van interviews en enquêtes tijdens het toneelseizoen 1970-1971 probeerde die niet alleen te peilen naar de samenstelling van het publiek en een aantal verbanden te leggen tussen de voorkeuren en andere gegevens. De onderzoeksresultaten beschouwde Bellefroid ook als vertrekpunt om een ernstige discussie op te starten over het theaterbeleid van de overheid en de schouwburgen zoals dat toen werd gevoerd. Net als De Ruyter kwam Bellefroid tot de vaststelling dat de schouwburchzitjes werden gedeeld door twee soorten publiek met aparte voorkeurspatronen : een meerderheid van mensen met een leeftijd die gelijk of ouder was dan 35 jaar, had een voorkeur voor het ontspanningstoneel en een beperkte groep van jeugdige toeschouwers verkoos diverse vormen van modern toneel. De belangrijkste conclusie van Bellefroid was dan ook het falen van het democratiseringsbeleid van de overheid dat vooral investeerde in deze officiële schouwburgen, maar op deze manier alles behalve een pluralistisch theatergebeuren stimuleerde. De oplossing die hij voorlegde, hield een regionale uitbouw in van verschillende soorten theaters in het Brusselse, die elk ook overheidssteun zouden krijgen. Anderzijds moest ook de KVS zelf een gedifferentieerd theaterbeleid voorleggen, zodat meer groepen op één platform aan hun trekken zouden kunnen komen⁹⁸.

De Ruyter eindigde zijn ambtsperiode in 1972 in mineur. De basis van zijn beleid berustte vooral op het geloof in het belang van een Vlaamse schouwburg in Brussel. Het revolutiejaar maakte echter plots komaf met die vanzelfsprekendheden. Toch kozen de opvolgers, de artistieke directeur Nand Buyl en de zakelijke leider Koen De Ruyter (zoon van), voor continuïteit. Ook volgens Buyl hoorden het conventionele teksttheater en het artistieke experiment niet thuis op één podium. Enkel de maandagavondvoorstellingen die buiten de abonnementenreeks vielen, zorgden voor een alternatief. Mogelijk kon hieruit op lange termijn een tweede platform voortvloeien, een ambitie die ook zijn voorganger De Ruyter jarenlang had gekoesterd⁹⁹.

De situatie verbeterde er niet op in de jaren zeventig. Financiële problemen en vlagen van kritiek in de Vlaamse pers bleven de schouwburg teisteren. Vooral bij de pers en de “theaterincrowd” had het Brusselse gezelschap een slechte naam, aldus KVS-actrice Chris Lomme¹⁰⁰. In die onzekere jaren vond de viering van het eeuwfeest van de KVS plaats. De viering stond volledig in het teken van de ontstaansgeschiedenis en de ontvoogdingsstrijd. Attractie nummer één was de herneming van het negentiende-eeuwse stuk *De Brusselse straatzanger* van Julius Hoste, opgevoerd als een historische evocatie. Zo werd er enerzijds hulde gebracht aan Hoste en zijn betekenis voor de Vlaamse beweging. Anderzijds refereerde het toneelstuk aan de symbolische Nederlandse toespraak van Leopold II in 1887, die zijn woorden naar

98. FRED BELLEFROID, *De Koninklijke Vlaamse Schouwburg...*, p. 20-23. 99. HERMAN DE CONINCK, “Humo sprak met Nand Buyl”, in *Humo*, 14.11.1974, p. 28. 100. *Idem*, p. 141.



aanleiding van de honderdvijfentwintigste opvoering van *De Brusselse straatzanger* door de schouwburg had laten galmen. De boodschap was duidelijk, maar achterhaald. Een Vlaams monument in de hoofdstad werd onmisbaar geacht : “Ook nu speelt de KVS een belangrijke rol, als ‘bolwerk’ van Vlaamse aanwezigheid in Brussel”¹⁰¹.

VII. Conclusie

Het succes van de KVS in de jaren zestig steunde op de consensus over de Vlaamse rol van het gezelschap. De Ruyter, de KVS-toeschouwers, Vlaamse pers en politiek waren het eens over het belang van de KVS in de hoofdstad. Als symbolisch referentiepunt vertegenwoordigde de schouwburg de “noodzakelijke Vlaamse aanwezigheid” in Brussel. In het theater konden Vlamingen elkaar ontmoeten, luisteren naar keurig Nederlands en zich deel voelen van een gemeenschap. Het commerciële beleid droeg daartoe bij. De strategieën van De Ruyter lokten meer Vlamingen naar de schouwburg. Toch hield het dominante Vlaamse profiel ook in de betere jaren van zijn directeurschap enkele beperkingen in voor De Ruyters beleid. In eerste instantie zorgde het voor een besloten houding van de KVS, weliswaar ook in de hand gewerkt door de gebrekkige interactie in het Belgische theaterwezen. Vooral in Brussel verkeerde de KVS in een geïsoleerde positie. Dat was gezien de communautaire opstelling van de KVS onvermijdelijk, omdat die een open houding naar de ander verhinderde.

Maar vooral de internationale uitstraling, zo nagestreefd door De Ruyter, was veeleer een fictie. Het dominante discours van Vlaamse minderwaardigheid en de weinige internationale optredens bevestigden dat. Bovendien prevaleerde de “Vlaamse aard” van de opvoeringen boven verregaande internationale samenwerking.

Hierdoor veranderde er weinig aan het schouwburgleven en het gebrachte theater. De besloten houding en het gebrek aan interactie met andere gezelschappen verhinderden de intrede van nieuwe ideeën of praktijken die sterk afweken van de vertrouwde gang van zaken in de KVS. Daar kon de ontevredenheid binnen het gezelschap weinig aan veranderen. De autoritaire structuur van de schouwburgen bleef intact. Bijgevolg hadden misnoegde werknemers die gedesillusioneerden het schouwburgleven vaarwel zegden, weinig andere keuze dan België te verlaten. Pas na 1968 maakte de vernieuwingsgedachte zich meester van Vlaanderen en verloren de schouwburgen hun krediet. Voor het eerst werden er in de toneelkritiek strenge eisen aan het theater *an sich* gesteld. Engagement werd het nieuwe credo. Toch wijzigde men in de KVS niet van koers. De Ruyter en Buyl hielden vast aan de aloude functie van de schouwburg als producent van gemeenschapstheater : verantwoord toneel voor een grote gemeenschap. Experimenten waren in die optiek enkel geoorloofd op een tweede platform. Bijgevolg raakte het Brusselse stadstheater verstrikt in een lang-

101. Koen De Ruyter aan J. Malfliet, 20.12.1977 (AMVB, KVS-Archief, nr. 562).



gerekte legitimiteitscrisis die gepaard ging met financiële problemen. Het eeuwfeest in 1977 illustreert dat treffend. De KVS beriep zich nogmaals op zijn 'Vlaamse' rol in de ontvoogdingsstrijd door de ontstaansgeschiedenis van de schouwburg cen-

traal te stellen. Zo wilden de organisatoren tevergeefs het belang van het voortbestaan van de KVS rechtvaardigen. Tevergeefs, want zulke verhalen hadden in 1977 veel van hun oorspronkelijke kracht verloren.

JOLIEN GIJBELS (1991) studeerde Geschiedenis aan de KU Leuven, waar ze in 2013 afstudeerde. In 2015 behaalde ze een master in Erfgoedstudies aan de Universiteit van Amsterdam. In het kader van deze opleiding liep ze zes maanden stage bij de afdeling Geschiedenis van het Rijksmuseum. Sinds april 2015 werkt ze bij het Museum van de Nationale Bank.

Afkortingen

AMVB	Archief en Museum voor het Vlaams Leven te Brussel
BSP	Belgische Socialistische Partij
CVP	Christelijke Volkspartij
KNS	Koninklijke Nederlandse Schouwburg
KVS	Koninklijke Vlaamse Schouwburg
NKT	Nederlands Kamertoneel
NTG	Nederlands Toneel Gent

